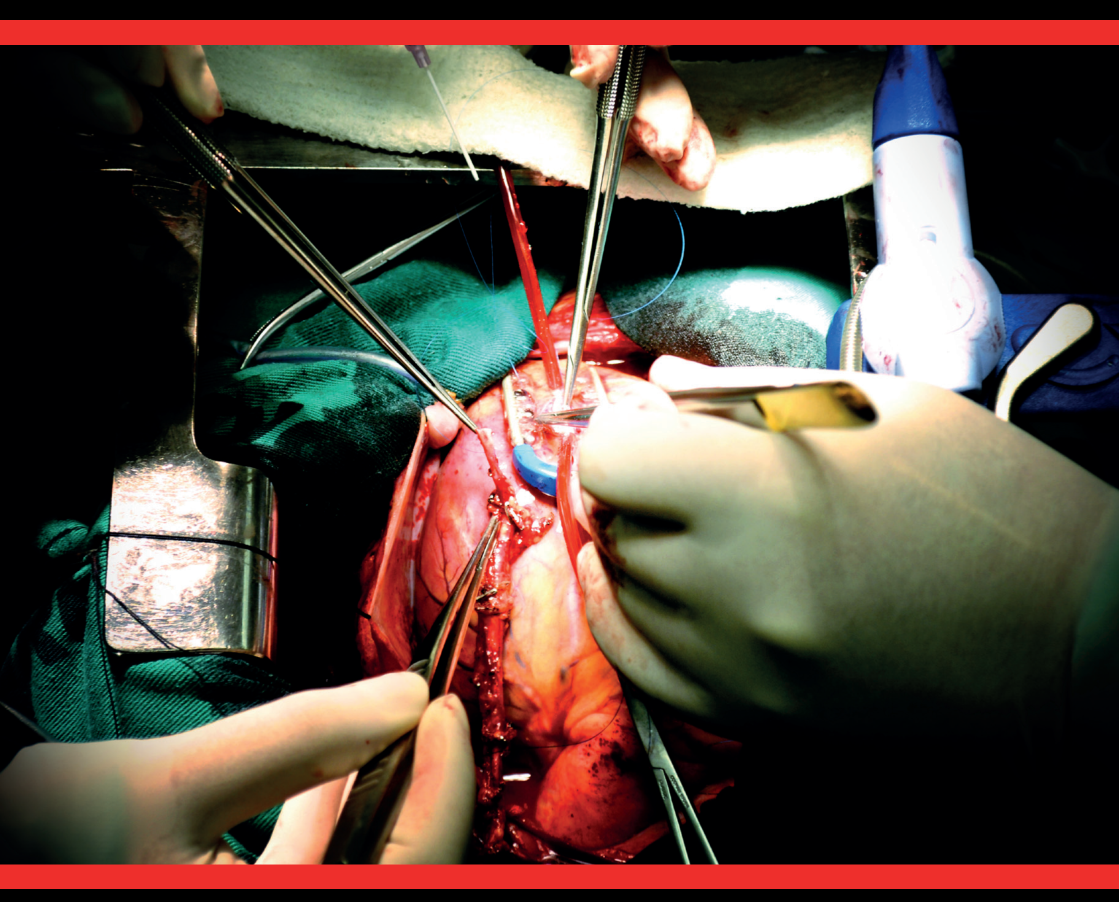
Mitologías y modos de existencia
de los fotógrafos viajeros

ISBN: 978-958-8744-89-6



Daniel Monje Abril

Colección: ConSecuencia
Editorial UMB

Colección

ConSecuencia

Coordinada por Bianca Suárez Puerta

Mitologías y modos de existencia
de los fotógrafos viajeros

Colección ConSecuencia

Editorial UMB

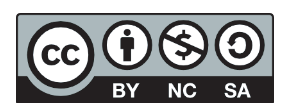
Mitologías y modos de existecia de los fotógrafos viajeros / Daniel Monje - Bogotá : Vicerrectoría de Investigaciones - Universidad Manuela Beltrán, Colombia, 2017. xx p. ; 21 x 14 cm. - (ConSecuencia; 3)

ISBN Obra Independiente: 978-958-8744-89-6

1. Ensayo filosófico I. Sociología I. Fotografía

Tapa: Crédito de la imágen fotograma de Daniel Monje (2016)

Depósito Legal: XXX-XXXX



Hecho en Colombia

Mitologías y modos de existencia de los fotógrafos vijeros

Daniel Monje

Prólogo de
Zaira Espíritu

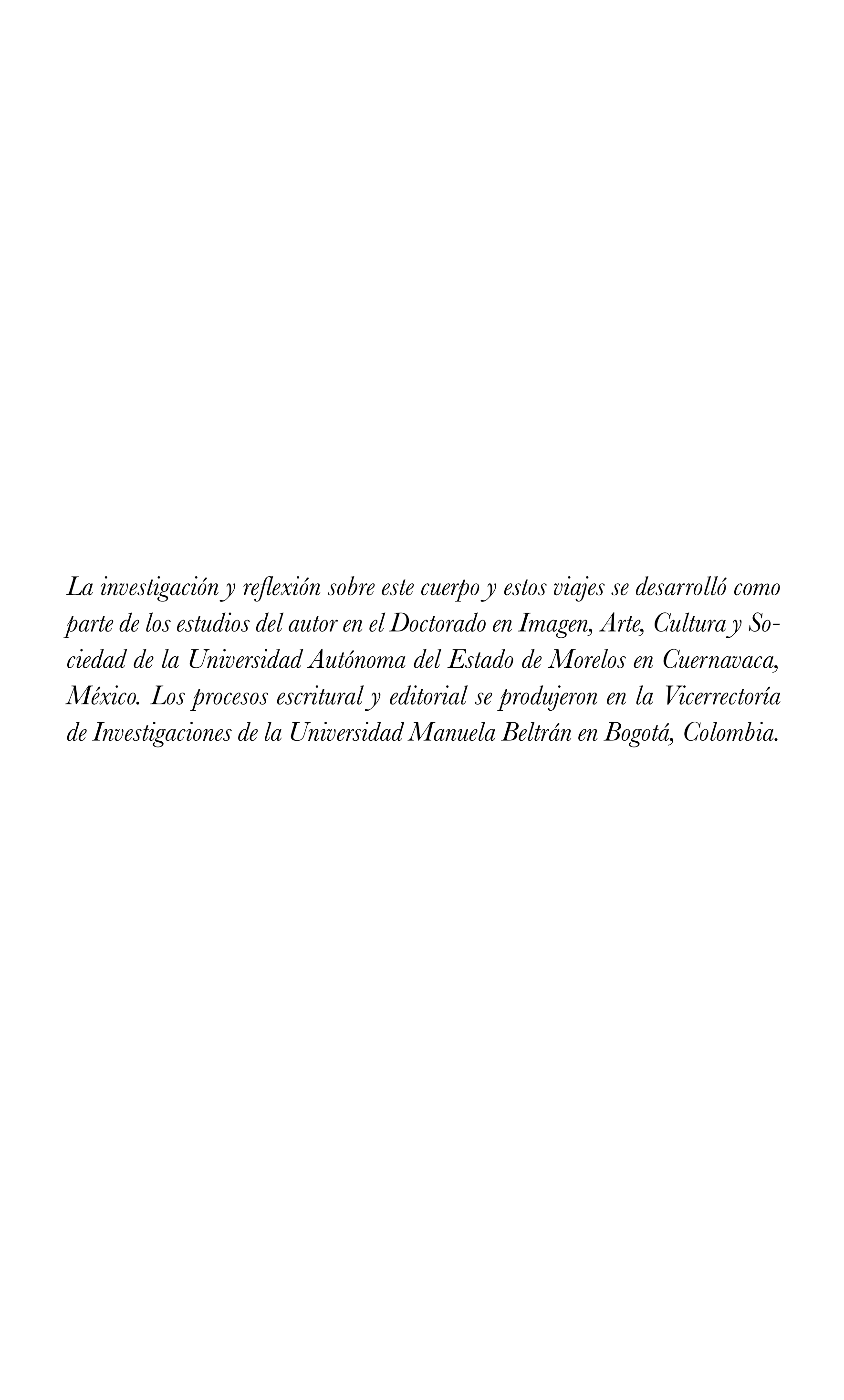
Vicerrectoría de Investigaciones

Facultad de Artes
Programa de Dirección y Producción de Cine y Televisión

Universidad Manuela Beltrán



A mi padre, a Samantha, a mis profesores y a mis estudiantes.



La investigación y reflexión sobre este cuerpo y estos viajes se desarrolló como parte de los estudios del autor en el Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en Cuernavaca, México. Los procesos escritural y editorial se produjeron en la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad Manuela Beltrán en Bogotá, Colombia.

Índice

Prólogo sobre un viaje y los fotógrafos viajeros

Para poder trabajar es necesario suponer que el mundo no es como debería ser y que es posible transformarlo. La ontología se ocupa del problema de cómo el mundo es, mientras que la deontología cuida el cómo debería ser, y la metodología de la manera de transformarlo. Estas cuestiones se entrelazan. No se puede saber que el mundo no es como debería ser sin saber cómo en realidad es. Tampoco es posible saber que el mundo es como es si ignoramos como debería ser. Igualmente, tampoco hay forma de saber que el mundo no es como debería ser sin saber que es transformable; ni saber que es transformable ignorando como es en la realidad. De todo esto se deduce que no hay ontología alguna sin deontología y metodología; ni una metodología sin ontología y deontología.

Fragmento de Más allá de las máquinas.[1]

Hace aproximadamente cuatro años el Dr. Daniel Monje tomó la decisión de emprender un viaje. En su búsqueda por encontrar un espacio que le permitiera desplegar sus inquietudes investigativas, decidió partir, y en sintonía con sus anhelos de expandir y aterrizar su deseo de conocimiento, determinó que radicaría en México. Durante tres años él tendría la oportunidad de formarse y escribir para uno de los programas de Doctorado que dirige la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), satisfaciendo y fomentando a la vez su curiosidad por la exploración de los contenidos filosóficos dentro del campo de la fotografía. Recién llegado al país, se instaló en una pequeña ciudad llamada

1 Vilém Flusser, "Más allá de las máquinas," en *Los gestos: Fenomenología y comunicación* (Barcelona: Herder, 1994), 19.

Cuernavaca, localizada a unos cuantos kilómetros de la Ciudad de México, fue allí donde se creó la investigación que hoy en día forma parte fundamental de la presente publicación.

Durante su estancia en tierras extranjeras, además de escribir las bases de *Mitología y modo de existencia de los fotógrafos viajeros*, también creó un sitio en Internet que lleva por nombre *Cuernavaca cotidiana*, un blog de contenido crítico en el que se muestra material visual poco habitual, presentado bajo la siguiente leyenda: "Acá no verás nada divertido, ninguna foto linda, ningún momento significativo".[2] Entre las cosas que nuestro viajero compartió en aquel sitio, llamó en especial mi atención uno de los últimos videos que marcarían su regreso a la Ciudad de Bogotá, Colombia, se trata de una grabación breve y precisa que revela, en plano fijo, un paisaje arbolado en las montañas de la localidad de Tepoztlán, Morelos. No podría elegir algún otro material que ejemplifique de manera tan esencial el contenido de este sitio, inesperado, contradictorio, contestatario, carente de espectáculo y de entretenimiento.

Al igual que en *Cuernavaca Cotidiana*, la primera paradoja a la que nos enfrenta este libro es que, pese a que su título haga alusión a los fotógrafos viajeros, en su interior no encontrará ninguna fotografía, ningún manual. Si usted tiene la expectativa de que al terminar de leer el texto se convertirá en un *mejor* fotógrafo, tampoco lo conseguirá. Este libro contiene, sobre todo, una investigación minuciosa de los elementos que estructuran el pensamiento y las ideologías hegemónicas que sustentan a su vez al aparato de la fotografía. Aquí se describe cómo uno grupo de fotógrafos rebeldes es capaz de cuestionar dicho aparato, contradecirlo y ponerlo en tensión a través de sus prácticas revolucionarias. *Mitología y modo de existencia de los fotógrafos viajeros* nos instruye sobre los métodos que nos alejarán del ideal común de ser *buenos* fotógrafos y, asimismo, nos incitará

---

2 "Cuernavaca Cotidiana," consultado el 13 de Febrero, 2017, cuernavacacotidiana.tumblr.com.

a pensar y re-pensar el fenómeno la fotografía de maneras extraordinarias y notoriamente opuestas a lo que nos ha sido impuesto.

Pese a que, como ya mencioné, el libro no contiene ninguna fotografía, al leerlo por primera vez vinieron a mi mente cientos de imágenes de orígenes distintos: periódicos, arte, televisión, cine, revistas, Internet, redes sociales, publicidad… Imágenes que, inclusive hoy en día, continíuan siendo enlaces que me transportan automáticamente a las ideas, conceptos y reflexiones desarrolladas dentro del texto. El autor, decidido a no incluir materiales que anclen nuestras mentes a una imagen determinada, nos coloca en un sitio que incita al diálogo con nuestros propios referentes fotográficos. De este modo, el lector tiene la oportunidad de sumergirse en un mar que alberga múltiples voces, voces que se manifiestan inevitablemente, que cuestionan y remiten siempre al *cyborg* de la fotografía, enunciándolo a su vez, como esa criatura que delimita las formas en las que percibimos, abstraemos y capturamos la realidad cada vez que obturamos nuestras cámaras. Cuando se lee en el título *Fotógrafos viajeros*, se recrean instantáneamente miles de experiencias de todos los tipos y, asimismo, se experimenta la peculiar sensación de encontrarse atrapado dentro de un *cyborg.* Sin embargo, no sería en vano este suceso abrumador si confiáramos en el hecho de que es, desde su interior, que se puede percibir su forma, su extensión y su estructura. Es desde allí, que se puede examinar al *cyborg* de la fotografía.

Logré comprender fácilmente la descripción de esta criatura a través de una imagen clara y explícita. "Es como una ameba" —me dijo Daniel en distintas ocasiones—. Este ente multiforme comparte la misma estructura de aquel organismo unicelular y microscópico que, por carecer de una pared que le sirva de contenedor, puede extenderse libre e indistintamente a través de sus múltiples seudópodos. El *cyborg* de la fotografía, conformado por el universo, el campo y el aparato fotográfico, se expande, cambia su forma, pero mantiene su existencia. Un ente

con estas cualidades requiere, para ser estudiado, de un aparato crítico y teórico que nos permita aproximarnos a su inconsistente estructura, independientemente de que, en ocasiones, parezca no tenerla. De ahí que nuestro autor nos aproxime a las ideologías teóricas de escritores aparentemente contrarios como Vilém Flusser, Pierre Bourdieu, Gilbert Simondon y Donna Haraway, quienes, aunque coincidan en la concepción de la práctica fotográfica como un ejercicio de orden político y retomen, a su vez, ideas de la teoría crítica, lo realizan posicionados desde distintos enfoques y disciplinas; la conjugación del trabajo de estos teóricos logra generar que los límites analíticos de uno se sumen a la perspectiva del otro. Para desentrañar al c*yborg* y visualizar exitosamente su estructura, es necesario atreverse a transgredir toda linealidad moderna, aquella en la que se es crítico, pero también se es monótono. Para lograr escapar del *cyborg*, es necesario abandonar toda clasificación académica o interpretativa, crear nuevas posibilidades analíticas y construir mundos que vayan más allá de cualquier orden predeterminado.

El aparato fotográfico, sostiene Flusser, es "un juguete que simula un tipo de pensamiento",[3] entre más automático sea, menos libertad individual tendremos respecto a él. Esta idea se refuerza en la cotidianidad cuando se presta atención a diversas situaciones de la vida diaria, desde mensajes de *WhatsApp* que se autocorrigen automáticamente cambiando, en ocasiones, el sentido de una frase, hasta dispositivos y programas que coartan nuestra libertad de enviar cantidades de información que sobrepasen las capacidades de estos. Irónicamente, son los aparatos los que han facilitado e incitado la crítica hacia los otros de su misma especie. Es probable que la razón por la que nuestro autor se interesó en el análisis de los fotógrafos viajeros, radique en el hecho de que estos buscan la problematización de sus prácticas a través de sus prácticas. Son ellos los que dejan entrever, como se sostiene a lo largo del presente este libro, que

3 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

el ejercicio fotográfico no es un arte en sí mismo, sino que adquiere esta cualidad cuando se rebela ante el *cyborg* de la fotografía.

Tras la lectura del texto, otra fotografía ha quedado inevitablemente impresa en mi memoria, me refiero a una famosa *selfie* tomada durante la ceremonia de los premios Oscar en el año 2014. Esa curiosa fotografía en la que aparecen, sonriendo, varias celebridades, formó parte de un fenómeno de reproducción masivo en el que millones de usuarios en redes sociales se vieron involucrados, difundiendo y, al mismo tiempo, re-produciendo imágenes lo más parecidas a la original. La reproducción indiscriminada de materiales visuales nos acerca a la idea de que el universo fotográfico tiene la infinita propiedad de expandirse en tanto existan más objetos que fotografiar; sin embargo, la posibilidad de que este termine permanece latente. Pero, ¿de qué manera sería posible evitar la inminente expiración del fenómeno fotográfico y trasladarlo fuera de este *cyborg*? Nuestro autor nos aproxima a una respuesta mediante la interesante clasificación de los fotógrafos viajeros, ya que ellos son considerados como los únicos capaces de expandir el *cyborg* de la fotografía.

Descubrir o construir nuevos territorios dentro del *cyborg*, como lo plantea el autor, no se trata simplemente de un ejercicio transgresor, de romper y desobedecer reglas, se trata, más bien, de pensar más allá del campo de la fotografía, de experimentar nuevas posibilidades fotográficas y abandonar toda actitud contemplativa. La rebelión contemporánea no está en contra de personas, está en contra aparatos, nuestros propios aparatos.

De momento, viene a mí una última imagen, que corresponde a la portada del libro *Los Gestos* de Vilém Flusser que Daniel Monje me obsequió. Flusser propone con respecto al gesto la siguiente definición: “[…] es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para

el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria."[4] A través de este texto se busca una interpretación del gesto en la fotografía, con la intención de encontrar, en los fotógrafos viajeros y rebeldes, la inspiración que nos guíe hacia la construcción de nuevos significados y que nos oriente hacia a la diversificación en lugar de la estandarización y la automatización.

Como comenté al inicio, este libro no contiene ningún instructivo que nos convertirá en excelentes fotógrafos. Aquí hallará una invitación a convertirse en un fotógrafo viajero, un expedicionario, un nómada, un vagabundo o un peregrino, hallará la posibilidad de expandir el *cyborg* de la fotografía.

Zaira Espíritu

Mayo de 2016

4 Vilém Flusser, "Gesto y acordamiento: ejercitación en la fenomenología de los textos," en *Los gestos: Fenomenología y comunicación* (Barcelona: Herder, 1994), 8.

Una apología a modo de introducción

En ese momento, el punto de mira de Garry pasó a un mundo próximo al centro de la super-galaxia. Allí vio una sola criatura compuesta de energía concentrada, que hacía experimentos con la materia. Trataba de crear nuevas formas con ella, combinando los átomos en infinitas variaciones.

Fragmento de La Galaxia Maldita.[5]

La vasta hipótesis de que una fotografía es un punto de vista y que refleja un punto de vista, de que es a la vez ideológica e idelogizante, delimita el marco conceptual de este trabajo. Por esta razón, antes de comenzar el proceso de analizar la naturaleza desde el punto de vista de la fotografía, es justo y necesario explicar el lugar ético y político que sirve de pivote al presente aparato teórico. Para comenzar, es importante aclarar que la mayor parte del texto que a continuación van a encontrar proviene de mi tesis doctoral *Fotógrafos Viajeros, cuatro formas de escapar al cyborg de la fotografía.* Con estas ideas culminé mis estudios como Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Comenzaremos por enumerar las múltiples voces que habitan en el individuo que escribe estas líneas y que, en ocasiones, permite que estas estructuren ideas en su nombre. Todas estas voces, en articulación con las condiciones que lo han traído hasta este lugar y este momento, agencian un punto de vista. Estas, se pueden reunir en tres grupos, cuyos elementos

5 Edmond Hamilton, *La galaxia maldita: La edad de oro de la ciencia ficción III* (Barcelona: Ediciones Orbis S.A., 1986), 264.

se encuentran organizados en sus dimensiones temporales, espaciales y conceptuales. El primer grupo corresponde a todas las voces que lo habitan, como miembro de dos universidades en Colombia y México, en un momento determinado de la historia. El segundo grupo reúne a todas las voces que le hablan desde la cultura que habita. El tercero, es una mezcla de su propia voz con sus ideologías, es una voz dinámica que cambia constantemente conforme vamos viviendo.

En el conjunto articulado por la formación académica de este individuo en particular, podemos enumerar algunas voces particulares que resuenan con mayor intensidad entre esta cacofonía académica: las de Karl Marx, Sigmund Freud, Louis Althusser, Walter Benjamin, Giles Deleuze, Vilém Flusser, Pierre Bourdieu y Gilbert Simondon. Cada una de las cuales es un punto de vista que presenta una imagen del mundo que, en su totalidad o parcialmente, se agencian como si fuesen fragmentos de un *collage* de Rodchenko. Esta nueva imagen es parte *collage* y parte pastiche, pues es un punto de vista proveniente del ensamblaje propio de la imagen misma que está mirando. Es la nuestra una voz pretenciosa y soberbia, collage y pastiche de ideas e ideologías, que habla a la academia y pretende enunciarla, expresarla.

Aunque el segundo grupo reúna la cultura que todos habitamos, es necesario recordar que es aquel quien escribe el que ha realizado la selección. Un proceso en el que, lo que se considera pertinente es incluido en este libro, y lo que no, es declarado ruido y abandonado como mera decoración del mundo. Es este un proceso desorganizado, aunque desarrollado con criterio académico, guiado por gustos personales y situaciones temporales y geográficas accidentales. El acceso irrestricto a una vasta e indiscriminada cantidad de información cultural, por un periodo de tiempo de casi 40 años, ha generado un repositorio de conocimiento que más parece un ático que una enciclopedia. Sin categorías ni géneros, sin filtro previo alguno, entran en él tanto obras maestras de la literatura, el teatro,

las artes y el cine, como obras geniales del *stand up comedy*, la telenovela y la novela gráfica. En un mismo diorama se encuentran las desgracias de Antonio Ricci[6] en búsqueda de su bicicleta y las aventuras de Meredith Grey en el *Seattle Grace Hospital*.[7] En el mismo reproductor de música suena indistintamente tanto una cumbia de Rodolfo Aicardi como las *Sonatas for String Quartet* de Brian Ferneyhough y en el mismo disco duro reposan indistintamente los libros de Stanislaw Lem, J. G. Ballard, James Joyce y J. K. Rowling. Todos existen ahí, en la mente, como parte de la experiencia cultural más cotidiana del individuo estereotípico del siglo XXI. Esta experiencia es superior en comprensión a lo que este individuo puede grabar en su mente. Es imposible recordar al mismo tiempo los versos de William Shakespeare, la explicación de la teoría de cuerdas que da Michio Kaku, la situación política actual en el Medio Oriente y los nombres de las cuatro Ninja Tortugas Adolescentes Mutantes. Todos estos sólidos contenidos culturales se desvanecen en el aire durante muy poco tiempo, siendo reescritos y sobreescritos por nuevas teorías, nuevas novelas, nuevas canciones, nuevos poemas y hasta nuevas fotografías. Nosotros, ante la enorme cantidad de material, diverso y complejo, en un intento desesperado por organizar su consumo, nos apoyamos en la organización de estos materiales por géneros: ciencia ficción, filosofía, rock alternativo, novela histórica, divulgación científica, poesía concreta, documental histórico, cine de arte, etc. El catálogo de venta se convierte en lo definitorio del repositorio de conocimientos de un intelectual promedio contemporáneo.

En el caso particular del presente libro, es necesario destacar, dentro de todo lo que reposa en este desván, las obras externas a la academia que ejercen influencia directa: Los libros Philip K. Dick, Douglas Adams, Stanislaw Lem, Stephen Hawking e Isaac Asimov; la música de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Igor Stravinsky, Miles Davis, Hiromi Uehara y Café Tacu-

6 El personaje protagónico de la película *El ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica. Considerada una de las mejores películas de la historia.

7 Escenario de una telenovela norteamericana llamada *Grey's Anatomy*.

ba; el cine de Quentin Tarantino, Luc Besson, Katsuhiro Otomo y Win Wenders; el podcast RadioLab de NPR; los discursos de la Free Software Foundation, Lawrence Lessig y Richard Stallman; y otros objetos culturales que hacen que esta lista se encuentre en constantemente en revisión.

El tercero es, al parecer, el grupo con menos integrantes, pues está compuesto por su propia voz y sus ideologías; sin embargo, estos son, de igual manera, entes de naturaleza múltiple. La voz es una colección de otras voces que nacen en la experiencia de un mundo habitado por ideologías, el cual reside como diferentes personas, como el profesor, el artista, el fotógrafo, el doctor en Imagen, Arte Cultura y Sociedad, el extranjero, el nacional, el poeta, el espectador, el participante; en otras palabras, su expresión es la voz de un cuerpo en el mundo de los humanos, de un ser inserto en una realidad social. Todas las voces que se reúnen en estos tres grupos se articulan a través de múltiples series de agenciamientos simultáneos, pero no sincrónicos, similares a las articulaciones de fonemas en el lenguaje hablado o de planos en el discurso cinematográfico. La combinación de voces produce una imagen que es al mismo tiempo su propio punto de vista. Esta es una situación análoga al sujeto de una investigación que es, simultáneamente, la ideología que precede la hipótesis.

El objeto de estudio tanto de este libro como de todas mis investigaciones desde hace 10 años reside en la fotografía. Como será fácil suponer en este momento, esa cosa a la que llamamos fotografía es una colección de voces, puntos de vista e imágenes. Toda esta colección se puede organizar en tres conjuntos que interactúan entre ellos articulando fragmentos de sentido de manera simultánea, pero no sincrónica. En este sentido, la fotografía no es única en su género, sin embargo, es prototípica del modelo en el cual podemos hoy contar muchos entes fácilmente reificables,[8]

8 Reificación es la concepción de una abstracción, realidad social u objeto como si fuera humano o poseyera vida y habilidades humanas. Este concepto está vinculado a las nociones de Marx de alienación y fetichismo de la mercancía.

como lo son el comercio del arte, las redes sociales en Internet, las redes de teléfonos celulares, los automóviles y muchas otras creaciones humanas que requieren de un componente humano para funcionar y que, aun así, no realizan ningún trabajo en el sentido marxista del término. La fotografía, pensada como la reificación de una realidad cultural, es el conjunto de voces que habita este ente, sus relaciones y sus dimensiones. Este es un objeto de estudio de límites vastos, difusos y dinámicos que resulta imposible describir con exactitud, pero del cual se puede generar un modelo que favorezca su estudio. Esta compleja propuesta estará detalladamente explicada en las páginas siguientes por medio de la articulación de conceptos procedentes de la obra de Gilbert Simondon y Pierre Bourdieu con las ideas de Vilém Flusser respecto a la fotografía.

A este ente reificado le acechan peligros que, aunque parecen hipotéticos, son tan reales e inminentes que operan como hipótesis del presente ensayo. Entre tales peligros, el fundamental radica en un hecho particular y paradójico: entre más automáticas se hacen las cámaras, más se democratiza la fotografía, pero a medida que este proceso de democratización aumenta, las cámaras piensan más y los fotógrafos menos. Esto implica que cada vez más el punto de vista de la fotografía pertenece al aparato y menos a quien lo sostiene en sus manos. En principio, este no parece un peligro tan grave, sin embargo, el aparato fotográfico está programado para cada día tomar más y “mejores” fotos, y como consecuencia, todo aquello que sea fotografiable haya sido fotografiado, momento en el tiempo que marcará el final de la fotografía. Un peligro más evidente está representado en aquellos fotógrafos que se rebelan ante diferentes aspectos del programa que mueve a este ente, son fotógrafos rebeldes que la fotografía busca continuamente eliminar de su sistema. La fotografía requiere, para completar de manera eficaz su programa, de fotógrafos que trabajen en consonancia con este, que compartan su punto de vista sin cuestionarlo. La mayoría de fotógrafos del mundo trabaja, sin saberlo, para acabar

la fotografía; unos pocos buscan nuevas maneras de relacionarse con el medio forzando en el programa de la fotografía nuevos puntos de vista. Paradójicamente, son estas actitudes e ideologías rebeldes las que evitan que la fotografía cumpla su programa, evitando así su aniquilación.

Capítulo 1. ¿Qué es la fotografía?

Al cabo de una hora más o menos, empezó a hastiarle. Ender ya conocía los movimientos de rutina. Conocía las reglas que seguía el ordenador y sabía por lo tanto que, una vez que dominara los controles, estaría en disposición de anticiparse a las maniobras del enemigo. Hacer espirales cuando el enemigo estaba aquí; bucles cuando el enemigo estaba allá; quedarse a la espera en una trampa; tender siete trampas y luego hacer que cayeran en ellas. No era en absoluto estimulante. Era sólo cuestión de jugar hasta que el ordenador fuera tan rápido que los reflejos humanos no pudiesen competir con él. No era nada divertido. Quería jugar contra los otros chicos. Los chicos que estaban tan entrenados por el ordenador que incluso cuando jugaban uno contra otro intentaban emularle. Pensar como una máquina en vez de como un chico. Podría vencerles de esta forma, podría vencerles de esa forma.

Fragmento de El juego de Ender.[9]

¿Qué es la fotografía?

La fotografía es un misterio. Aunque cabe aclarar que no se trata de un misterio de aquellos que habitan los libros de famosos autores ingleses como Sir Arthur Ignatius Conan Doyle o Dame Agatha Mary Clarissa Christie, pues estos son misterios modernos que en su propio modo de existencia requieren de una solución, que se crean después de haber creado la solución. Es decir, son misterios que reflejan la fe de una época y de un Estado-nación en un método, el método científico. Esta fe en un conjunto de reglas convierte a estas en "una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia",[10]

9 Orson Scott Card, *El juego de Ender* (España: Ediciones B, S.A., 1993), 30.

10 Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución* (México: Siglo XXI Editores, 1989), 131.

en otras palabras, esta fe en el método científico lo convirtió en la ideología hegemónica de su tiempo.

La respuesta a la pregunta por la naturaleza de lo que las personas hemos dado en llamar "la fotografía", no se puede encontrar usando el método científico, pues, para este misterio en particular, es inútil y contradictoriamente, subjetivo. Lo calificaremos de inútil porque todos sabemos que no está diseñado para responder preguntas, sino para entregar soluciones; lo calificaremos de subjetivo porque una gran parte de los componentes de la fotografía tienen su génesis en el método científico, una ideología que siempre tenderá a mostrar a la imagen técnica como buena y natural. Los misterios revelan las ideologías dominantes de su época y, para analizar el misterio de la fotografía, debemos hacerlo desde la ideología de su tiempo.

En el pico más alto de la modernidad, la fotografía será entendida como el pincel de la naturaleza, como espejo del mundo, como una forma de producir representaciones verdaderas de la realidad. En tiempos más recientes, el consenso llevará a pensar la imagen fotográfica, desde su producción y desde su exhibición, como una "forma de producción simbólica equiparable a la pintura".[11] Preposición muy válida cuando habitamos el territorio de la crítica y la teoría de la imagen, sin embargo, millones de fotógrafos alrededor del mundo creen en la naturalidad, la bondad y la infalibilidad de la fotografía. La repetición sistemática del acto y de los discursos fotográficos ha conseguido convertir a la humanidad en retrato de su medio. La fotografía, como vamos a demostrar más adelante, siempre ha sido un ente programable, programado que busca programar. Así pues, la fotografía siempre ha buscado reprogramar el *habitus*[12] de la humanidad.

11 Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), 19.

12 Pierre Bourdieu entiende por *habitus* el conjunto de esquemas estructurantes a partir de los cuales los agentes de un campo perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas se definen generalmente como "estructuras estructurantes

Cohabitan cotidianamente, entre quienes operan diariamente en este medio, dos reificaciones de la fotografía. Una más tradicional y positivista en la que la fotografía es buena y natural; otra, más cercana a las teorías críticas contemporáneas, en la que es una creación humana que reproduce las estructuras del capitalismo neoliberal. En la primera premisa, la fotografía es una prótesis humana que nos permite recodificar el mundo a nuestro antojo, acercarlo a nosotros; en la segunda, esta recodificación parece estar mediada por los intereses de una clase dominante y aliena a los individuos de la producción natural de la imagen. Pero, tanto en la fotografía, como en el universo que habitamos, nada es blanco y negro; existe siempre un enorme espectro cromático, del cual muchos tonos no son visibles al ojo desnudo. La imagen técnica forma parte de nuestra vida y no podemos reducirla a un problema del bien contra el mal, de rojos contra azules, de cámaras contra humanos. Caer en cualquiera de estos dos extremos ideológicos presentaría una solución definitiva a todos los problemas de la fotografía, sería una respuesta absolutamente doctrinaria y totalitaria.

Martin Heidegger, hablando de la relación del hombre moderno con el pensamiento técnico, la naturaleza autómata de este y su omnipresencia en la vida humana, va a diferenciar un pensamiento calculador y uno meditativo. En el primero, el mundo se presenta como un conjunto de variables articuladas en la búsqueda de una solución, lo cual constituye

---

estructuradas"; son socialmente estructuradas porque han sido conformados a lo largo de la historia de cada agente y suponen la incorporación de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero, al mismo tiempo, son estructurantes porque son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente. Dicha función estructuradora se sostiene sobre los procesos de diferenciación en cuanto a las condiciones y necesidades de cada clase. El habitus se aprende mediante el cuerpo, mediante un proceso de familiarización cotidiana que no pasa por la conciencia. La incorporación de este supone la apropiación práctica de los esquemas que sirven para producir las prácticas adecuadas a cada situación y el hecho de fomentar el interés a participar en el juego.

un programa; en este pensar calculador, el programa de las cosas debe ejecutarse siempre, pues esta es la única manera posible de accionar el mundo. El segundo, el meditativo, es un pensar que se enfoca en el sentido que impera en todo cuanto es, es decir, no es mágico ni programático. Estos dos pensares no son excluyentes, incluso, sabemos que son necesarios si esperamos que la raza humana sobreviva al presente milenio. Sin embargo, debemos tener presente que, en nuestra sociedad actual, existe una muy fuerte tendencia que ha llevado a que el pensamiento calculador prime sobre el meditativo. Esta es una situación que es especialmente apreciable en lo que hemos dado en llamar "la fotografía".

Vivimos en un mundo donde cotidianamente se toman millones de fotografías y se escribe una cantidad incalculable de manuales técnicos; un mundo donde diariamente aparecen miles de tesis sobre fotografía y psicoanálisis, fotografía y mercadeo, fotografía y tecnología; donde se producen constantemente extensos reportes sobre el potencial accionario de la (casi extinta) Kodak y otras corporaciones; se trata de un mundo donde se hace necesario, tanto para la comunidad académica como para la artística, usar el pensamiento meditativo y reflexionar sobre lo que la fotografía es en realidad.

Lo que llamamos fotografía es un ente que existe en nuestro mundo aunque no podamos verla. Sabemos que existe porque conocemos sus síntomas, nos encontramos cotidianamente con sus imágenes (las fotos), con sus máquinas (cámaras, luces, rollos, etc.) y con sus funcionarios (fotógrafos, profesores de fotografía, técnicos, etc.). Como ente, sabemos que la fotografía tiene un modo de existencia particular, parcialmente compartido con el cine y con la gráfica, pero vivido individualmente. La fotografía no puede ser analizada como un problema solamente técnico, no debemos olvidar en ningún momento que "la esencia de la técnica no es, en absoluto algo técnico",[13] sino una construcción humana que es parte de

---

13 Martin Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica* (Santiago de Chile: Editorial

la forma que le hemos dado al mundo. La fotografía tampoco puede ser estudiada en una población definida, pues afecta y es afectada por todas las personas que habitan y han habitado el globo durante los últimos 180 años. De ninguna manera, la fotografía puede ser estudiada solamente como un conjunto de imágenes pertenecientes a un momento particular en el tiempo, pues todo parece indicar que vamos a seguir usando este medio hasta el final de los tiempos.

No podemos, por tanto, poner la fotografía en una placa de petri, aislarla del mundo y convertirla en objeto de estudio del método científico, no podemos separar la fotografía del planeta ni de su sentido técnico. Sin embargo, como estudiosos de la imagen y en especial de las imágenes técnicas, sentimos la urgencia de develar el sentido del mundo técnico (donde ellas y nosotros habitamos), aquel sentido que permanece oculto, que por todas partes nos alcanza y que, además, "se oculta en la medida en que viene precisamente a nuestro encuentro".[14] Este movimiento, particularmente paradójico en su ocultamiento y su develamiento, puede ser percibido históricamente como las mareas a nivel global, o como una danza multitudinaria. Asumir la existencia de este movimiento es lo que le permite a Heidegger acceder a lo misterioso. Es ese movimiento el que invita al filósofo a proponer a sus interlocutores acceder a la realidad técnica desde otra actitud, una completamente diferente a aquella con la que se entabla diariamente la relación con los objetos técnicos. Esta actitud le permite cuestionar su propia vida como funcionario y, en persona suya, la de todos los seres humanos de este tiempo. A partir de esto, Heidegger presenta una alternativa al simple presionar de botones, de contestar correos, de seguir programas, denominando a "la actitud por la que nos mantenemos abiertos al sentido oculto del mundo técnico"[15] con el término *apertura al misterio*.

Universitaria, 1997), 113.

14 Martin Heidegger, *Serenidad* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 29.

15 Ibid., 29.

Dicho misterio es el misterio posmoderno, pues, de la misma forma que existieron misterios en la antigüedad y en la modernidad, los tiempos que estamos viviendo traen consigo los propios, que, además, resultan definitorios de la estructura misma de su tiempo. Esta apertura al misterio será abordada por otros autores del siglo XX, como Gilbert Simondon, quien la describirá como la actitud tecnológica, refiriéndose a la actitud "que hace que un hombre no se preocupe solamente por el uso de un ser técnico, sino por la correlación de los seres técnicos unos en relación con los otros".[16] Igualmente, Vilém Flusser, en toda su obra, pero especialmente en sus textos sobre la fotografía, reconoce la necesidad de esta apertura al misterio de lo técnico y nos urge a comenzar la exploración de este a través de "una filosofía de la fotografía".[17]

Para pensar el misterio del que habla Heidegger, el del sentido oculto del mundo técnico al cual pertenece la fotografía, es necesario situarlo en contexto. El misterio de la técnica no aparece hasta que esta no se convierte en un problema de la humanidad, el cual pertenece a nuestra época, a nuestra imagen del mundo. Pero ¿qué es una imagen del mundo?, ¿es lo mismo que una ideología?

Para Flusser, una imagen es "una superficie significativa en la cual las ideas se ínter-relacionan mágicamente",[18] pretenden representar algo y son el "resultado del esfuerzo de abstraer dos de las cuatro dimensiones espacio temporales, para que se conserven apenas las dimensiones del plano".[19] La aparente diferencia, para el espectador casual, entre una imagen del mundo y una ideología es que podemos acceder a la primera de un golpe de vista, siendo tanto observadores externos como elemen-

---

16 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 162.

17 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

18 Ibid.,5.

19 Ibid.,7.

tos de la imagen, mientras que, con la segunda, estamos implícitamente condenados a habitar su, previamente estructurado, tiempo interior. Si las miramos más de cerca, descubrimos que la ideología carga en sí misma el orden de los textos que la preceden, en ella siempre hay implícito un antes y un después, mientras que la imagen del mundo puede ser leída con un "vagabundear" visual, siempre tenemos la oportunidad de abordarla desde cualquier punto de vista e, inclusive, cambiar de punto de vista a nuestro antojo. En la imagen, el antes se vuelve después y viceversa, porque "el tiempo proyectado por el mirar sobre la imagen es el tiempo del eterno retorno",[20] Flusser se refiere a este tiempo cuando afirma que las ideas se relacionan mágicamente, ósea, en una temporalidad inestructurada. Podemos afirmar, entonces, que las imágenes del mundo nos exigen enfrentarlas con diferentes puntos de vista, mientras que las ideologías nos exigen afianzar nuestro punto de vista mientras las estudiamos.

En la obra de Flusser, cada época proyecta una imagen que podemos apreciar como si fuésemos forzados espectadores de las sombras en una caverna, o aparentemente voluntarios espectadores contemplando los efectos de los rayos del sol en la parte posterior de una cámara oscura. Cada proyección, por tratarse de un constructo teórico, presenta al ser humano un conjunto de preguntas que, al final y al cabo, son el fruto de las interrelaciones de las ideas sobre las superficies de significados propias de esa época en particular. Estos conjuntos de preguntas son los que aparecen en el centro de los agenciamientos del mundo. Por lo tanto, podemos suponer que es posible vagabundear por la imagen de todas las épocas y encontrar sus preguntas. En la imagen del mundo de Flusser, tenemos tres épocas: una finalística, una causalística y otra programática, y cada una responde a preguntas diferentes.

En un mundo religioso, las preguntas siempre están dirigidas a un futuro utópico, se pregunta desde la razón de ser de las cosas hasta su "para qué". Flusser encuentra esta última pregunta en las imágenes fina-

20 Ibid.

lísticas, aquellas que son proyectadas por las épocas anteriores a la Modernidad. Estas épocas, presentadas por el autor en su libro *pos-historia*, son exteriores a las épocas definidas por el transcurrir de los años en los textos de historia usados en las escuelas. Son categorías extraordinarias a la concepción occidental del tiempo. Por esta razón, cabe recordar que la pre-modernidad, en Flusser, no es una época en el tiempo lineal, no es definible con fechas, sino que se define a partir de la imagen que proyecta y con la que se organiza el mundo. Es por todos sabido que encontramos concepciones finalísticas del mundo en igual cantidad tanto hoy en día como hace 2.000 años. No hay mejor ejemplo de esto que el museo creacionista, abierto en 2007 en Kentucky por el creacionista y antiguo profesor de ciencias Ken Ham, quien ha dedicado su vida a convencer a todos los norteamericanos que la explicación finalística del origen del universo y la vida son reales científicamente. Esta imagen del mundo, la que centra todas sus preguntas en el "para qué," produce realidades particulares de acuerdo con el punto de vista de quien toma como misión responderlas. Así, podemos encontrar que, en la cosmología finalística, el universo representa la totalidad, el final del camino, el último estado, el estado total, el tiempo de lo actual; en la antropología finalística, el hombre está más evolucionado, pues se encuentra más "cerca" de la meta de la evolución, que es la imagen de Dios; y en la etología finalística existe la creencia en el libre albedrío, en la tentación y eventualmente en el castigo.

En un mundo industrial y cientificista, las preguntas son siempre contestadas desde la causalidad de las cosas, respuestas al "cómo" de los fenómenos. Flusser va a llamar esta imagen del mundo "causalística", aquella que es característica de la Modernidad. La imagen causalística es una "visión a-política, de tinte a-ético, mecanicista, y en sus dos extremos, que son determinismo y caos, se excluye la posibilidad de la libertad".[21] En la cosmología causalística, el universo es una situación que surgió de

21 Vilém Flusser, *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar* (São paulo: Livraria Duas Cidades, 1983).

situaciones previas, ya no importa hacia dónde va, sino de dónde viene; en la antropología causalística, el hombre es una criatura que evoluciona en la rama de los primates, es heredero de unos antepasados; en la etología causalística el comportamiento humano es visto como una serie de reflejos a estímulos externos, en palabras de Rousseau, "El Hombre es naturalmente bueno, es la sociedad la que lo corrompe".

La imagen que produce un tiempo posterior a la Modernidad, la imagen de un tiempo absurdo, es bautizada por Flusser como "imagen programática", en la cual, la pregunta por el albedrío humano no tiene lugar, y ni siquiera es considerada una pregunta. Así, veremos que, según la cosmología programática, el universo es la situación resultante de las permutaciones virtualmente incluidas en él desde el *Big-Bang*, o sea, este universo que habitamos es uno de muchos universos posibles; en la biología programática, el ser humano es una de las permutaciones posibles de un código genético común a todos los seres vivos, si se cambia una letra del código, el ser humano se transformará en otra criatura; en la etología programática, el comportamiento humano es una de las manifestaciones causales de las virtualidades inherentes a la relación entre el hombre y el medio ambiente. En la imagen programática, nosotros somos variables de un sistema, simples entes modulares que tienen un rango de interacción limitado dentro del programa.

En esta imagen del mundo, propia del mundo contemporáneo, la pregunta gira en torno al sistema y sus interacciones. Para tomar un ejemplo, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein nos presenta una imagen del mundo posmoderna, donde "1.1[22] El mundo es la totali-

22 Los números decimales en las frases forman parte del sistema del libro original, son usados a lo largo de todo el texto para organizar las ideas del autor y sus colaboradores en conjuntos estratificados decimalmente. Los he dejado para evidenciar que, previamente, existe un sistema al cual obedecen las ideas y que este está siendo convenientemente reorganizado de acuerdo con la lectura que de él hace Flusser en *Post-history*.

dad de los hechos, no de las cosas";[23] un mundo que es posible organizar lógicamente, pues "5.61 La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites";[24] donde "2. El hecho es la existencia de hechos atómicos"[25] en una secuencia modular inversa de realidades, como el ADN o los mismos átomos que son tomados de ejemplo, para concluir rápidamente que "Si las cosas pueden ocurrir en hechos atómicos, la posibilidad debe estar previamente incluida en ellas"[26] y, en sus combinaciones virtualmente posibles, "2.063 la totalidad de los hechos atómicos existentes es el mundo".[27] En la imagen programática del mundo, todas las opciones del programa están previamente dadas y las cosas, los hechos y las imágenes se dan simplemente como permutaciones de la virtualidad, permutaciones que se realizan siguiendo el programa de una lógica. Es por eso que Wittgenstein puede ignorar las verdades modernas, enterrar sus leyes con inferencias como "6.371 A la base de toda la moderna concepción del mundo está la ilusión de que las llamadas leyes naturales sean la explicación de los fenómenos naturales"[28] pues lo que importa es el sistema y no las variables que puedan interactuar en este, "pero donde se puedan construir símbolos según un sistema, es este sistema lo lógicamente importante, y no los símbolos particulares".[29]

Para los ojos de un habitante del siglo XXI, el *Tractatus Logico-Philosophicus*, parece más un manual de programación orientada a objetos[30] que

23 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Edimburgo: Edinburgh Press, 1922), 25.
24 Ibid., 74.
25 Ibid., 25.
26 Ibid.
27 Ibid., 28.
28 Ibid., 87.
29 Ibid., 73.
30 La programación orientada a objetos es un paradigma de programación modular que está basado en el concepto de clases (generales, como tipos) y objetos (particulares, como tokens de un tipo). Tiene su origen en el "Simula 67", un lenguaje de programación diseñado para realizar simulaciones en tiempo real de

un libro sobre lo que "uno puede decir y lo que uno debe callar".[31] Este libro es una de las tempranas imágenes de la posmodernidad, cuyo problema ya no es la verdad, pues esta se ha convertido simplemente en una variable de un programa. Pensar que las imágenes premodernas y modernas del mundo tienden a la extinción en favor de aquellas que obedecen esta lógica programática-aparetística resulta inocente, pues el mundo es lo suficientemente grande para permitir la coexistencia de estos. No obstante, hay que reconocer que la imagen programática es más luminosa y compleja, pues parece ser más interesante que las otras y, por lo tanto, tendemos a hablar más de ella. Si hay algo a lo que podamos llamar posmodernidad, opacando un poco las imágenes de mundo provenientes de Frederic Jameson y Jean Baudrillard, es la cohabitación de lo finalístico, lo causalístico y lo programático en una sola proyección, cuya tendencia estética se inclina en favor de la imagen programática.

Podemos intuir, entonces, que cada una de estas tres épocas ha proyectado alguna imagen particularmente poderosa, una imagen que opera como clisé, una imagen que imagina otras imágenes. A estas, las vamos a llamar "misterios", para diferenciarlas de las ideologías de cada época y para abordar su estudio con actitud técnica, con apertura al misterio y con el fin de encontrar la filosofía de la fotografía que Flusser tanto nos urge a buscar. Una filosofía que permita abordar el misterio desde una experiencia libre para iniciar una "reflexión sobre el significado que el hombre puede dar a la vida".[32]

---

varios objetos a la vez, particularmente naves. La idea surgió al agrupar los diversos tipos de naves en diversas clases de objetos, siendo responsable cada una de estas de definir sus propios datos y comportamientos. La ventaja es que se puede cambiar el comportamiento de todos los objetos cambiando unas pocas líneas en la clase. La POO se ha convertido en la metodología de programación dominante desde mediados de los años ochenta, en gran parte debido a la preponderancia del lenguaje C y el C++.

31 Ludwig Wittgenstein, Tractatus (Edimburgo: Edinburgh Press, 1922), 92.

32 Vilém Flusser, Filosofia da *Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da*

Cada época tiene un misterio que resulta particularmente importante y todos los misterios guardan en común no solamente sus estructuras, sino muchos de sus elementos. Así, encontraremos que la época finalística vive un misterio en la Santísima Trinidad, la época casualística tiene un misterio en la mente humana, y la época programática produce a la fotografía como su misterio más amado.

1.1 El misterio de la fotografía

> *Una vez Trurl construyó una máquina de calcular que resultó ser capaz de una sola operación: multiplicaba únicamente dos por dos, dando, encima, un resultado falso. La máquina era, empero, muy ambiciosa y su disputa con su propio constructor casi termina trágicamente. Desde entonces Clapaucio le amargaba la vida a Trurl con sus pullas y sarcasmos, hasta que este se enfadó y decidió hacer una máquina que escribiera poemas.*
>
> *Fragmento de La Ciberiada.*[33]

Además de todo lo anteriormente mencionado, sobre la pregunta por la naturaleza de lo misterioso, podemos afirmar que, en el marco que nos ocupa, un misterio es una imagen que da razón de aquello que no es posible explicar. Cada misterio presenta una versión aparentemente accesible a la comprensión de un grupo social determinado de un fenómeno que se presenta a sí mismo como inconmensurable, sin restarle el valor de sublime a la inconmensurabilidad. Los misterios no aparecen espontáneamente, no tienen génesis cataclísmicas, ni autores humanos identificables en la historia. Todo lo contrario, están en el mundo como imágenes que aparecen para dar cuenta de estructuras ya existentes, y solamente existen en función de su estructura particular. Los misterios, análogamente a las imágenes que se procesan en el laboratorio de fotografía, aparecen lentamente, revelando el fenómeno que los ha proyectado, fijando lo ya existente en una superficie bidimensional. Esta es la particularidad que

---

fotografia (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

33 Stanislaw Lem, *Ciberiada* (Barcelona: Bruguera, 1980), 11.

les da tanto poder a estos entes misteriosos, la posibilidad de presentar el fenómeno suprimiendo algunas de las dimensiones espacio-temporales, permitiendo que sea el espectador quien las complete durante el tiempo de observación-contemplación (tiempo mágico). De esta forma, los misterios funcionan como poderosos entes históricos y sociales, cada uno siendo estructurado por su tiempo y simultáneamente modelándolo.

1.1.1. El primer misterio

> *Choose Life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol, and dental insurance. Choose fixed interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suit on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pissing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawned to replace yourselves. Choose your future. Choose life... But why would I want to do a thing like that? I chose not to choose life. I chose somethin' else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin?*
>
> *Renton en la primera secuencia de Trainspotting.*[34]

En las religiones cristianas, la fe se deposita en una única deidad tripartita. Lo que resulta pertinente del misterio de la Santísima Trinidad —tres personas distintas y un solo dios verdadero— es que, en su concepción oficial original, aparece para ajustarse a prácticas ya existentes en diferentes contextos del cristianismo primigenio, es decir, el misterio nace para resolver un dilema particular. Sin embargo, el misterio no aparece como una solución rápida a un problema pragmático, sino como el punto de intersección en la disputa entre arrianos y la corriente principal del cristianismo, a un problema teológico fundamental para el futuro desarrollo de la iglesia católica.

34 Irvine Welsh y John Hodge, *Trainspotting*, 35mm, dirigida por Danny Boyle (Reino Unido: Miramax Films, 1996).

Durante el papado de Alejandro I de Alejandría (313-328), la expansión del catolicismo obligaba a tomar una directiva frente al problema del politeísmo. Para ponerlo en imágenes que un capitalista del siglo XXI pueda entender: la iglesia católica tiene como uno de sus *valores diferenciales*[35] el ser una religión monoteísta, frente a otras religiones de naturaleza politeísta que tenían, en ese momento, el mayor *share*[36] del mercado. El monoteísmo es una de las piedras angulares sobre las que está construida la estrategia de *marketing* católica, y este era constantemente cuestionado por enemigos y rivales de la joven iglesia. Estos cuestionamientos llevaron a tomar la decisión de aclarar la naturaleza de uno de los elementos fundamentales del *branding*[37] cristiano, Jesús. En la tradición previa a la institucionalización del cristianismo la esencia de Jesús había sido construida como un pastiche, a partir de la tradición oral y algunos textos profanos que circulaban libremente entre los miembros de la naciente religión. Por esto, era necesario tomar una decisión sobre el problema de la esencia de Jesús, pues tradicionalmente se ha dicho que él es el Hijo, pero a la vez es Dios, algo que fácilmente puede ser entendido como politeísmo y, por lo tanto, contrario a la imagen que se estaba buscando proyectar. Durante varias décadas esto se convirtió en un enorme problema al interior de la

---

35 En mercadeo, el valor diferencial de una marca es aquello que supone un beneficio material concreto dentro de un mercado, que se puede comunicar y que es diferente a lo que ofrecen el resto de las marcas. Algo que el cliente debe creer que solamente puede encontrar en una marca particular.

36 En el capitalismo contemporáneo, cada mercado específico se divide en su totalidad entre los que lo usufructúan. *El Market Share* o cuota de mercado, en español, es la fracción que un ente competidor tendrá del total de mercado disponible o del segmento del mercado que está siendo explotado.

37 En mercadeo, branding es el proceso continuo y eterno de hacer y construir una marca mediante la administración estratégica del conjunto total de los activos vinculados en forma directa o indirecta al nombre o al logosímbolo, influyendo constantemente en el valor de la marca, tanto para sus clientes como para sus propietarios.

iglesia y estaba comenzando a afectar su *goodwill*,[38] lo que, en este momento histórico, hubiese podido significar la extinción de la institución.

Aparte del enfoque de la economía simbólica católica, como metodología para el análisis del problema de la imagen de la trinidad, podemos abordar este misterio desde cualquier otro punto de vista, por tratarse de un objeto teórico de naturaleza imaginística. Podemos, por ejemplo, interrumpir su análisis económico para vagabundear por la imagen y cambiar a un punto de vista histórico.

Para el tiempo de Alejandro I, la discusión estaba en su punto más álgido. Muchos de los miembros de la iglesia consideraban que, como Jesucristo había nacido en un tiempo determinado (300 años antes), esto representaba evidencia de que él no era una parte de Dios, sino simplemente su hijo, como si fuera un semidiós. A esta conclusión, era muy fácil llegar, pues si Dios es eterno, esto implica que no puede nacer. Arrio va a escribir en *El Banquete*,[39] la obra más importante del arrianismo, a propósito de la conclusión de este silogismo: "Las esencias del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo son entre sí naturalmente divididas, segregadas, distanciadas, diversas, aisladas; son completamente diversas en sus esencias y glorias hasta el infinito".[40] La idea del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo nace con la iglesia, es orgánica a esta, y podemos suponer que realmente nadie sabe a quién se le ocurrió. Sin embargo, en relatos de antiguos bautizos del cristianismo primigenio, antes de la existencia de

38 En ciencias económicas y mercadeo, se entiende por goodwill una imagen del capital simbólico de una marca. Se corresponde, en la mayoría de los casos, con el valor inmaterial de la marca, y en contabilidad, se puede calcular su valor derivando el resultado a partir de factores como la clientela, la tradición, la eficiencia, la organización, el crédito, el prestigio, la experiencia etc.

39 Todos los textos de Arrio fueron quemados por herejía, se conocen solamente fragmentos que aparecen en otros textos de la época. Lo que se conoce de este texto aparece en la Apología contra los Arianos de Anastasio.

40 Carmelo Granado, "El Concilio de Nicea," *Revista alicantina de estudios teológicos* 3 (2011): 408-444.

una gran iglesia organizada, ya aparecen como la parte fundamental de la fe. Para el año 300, es fácil imaginar que muchos de los miembros de la institución se encontraban escandalizados por lo que parecía ser un llamado al primer cisma de la aún joven iglesia. Y, dado que Arrio no estaba solo en el cuestionamiento de la Trinidad, todo debía componerse en el Concilio de Nicea (325), en el que se declararía hereje al arrianismo y se impediría la fragmentación divina. De este concilio, la Trinidad queda explicada así: solo hay un Dios (se conserva el monoteísmo), el Hijo no nació como todos los mortales, fue engendrado (no creado) y, por lo tanto, su existencia escapa al espacio-tiempo. No obstante, al Padre se le llama así porque tiene un hijo y no se puede ser padre sin vástago. Además "El engendrado es de la misma sustancia del generante. El Hijo es de la misma sustancia que el Padre".[41] El Hijo es Padre y el Padre es Hijo, son dos sujetos consustanciales,[42] contrario al monoteísmo judío de donde proviene el cristianismo, en el que la materia de los profetas es humana. En estos tiempos de la primera iglesia, el Espíritu Santo no será nombrado mucho, sin embargo, en el Símbolo Niceno,[43] aparece imaginado así: "Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas".

En la teología, se le llama misterio a la Santísima Trinidad porque tenemos claro que cada uno de los entes de la Trinidad tiene funciones

---

41 Ibid., 428.

42 Hechos de la misma materia, de un mismo género. Probablemente estas traducciones a lenguas modernas no son adecuadas a la discusión de ese tiempo, que se llevaba en varios idiomas a la vez, y que fue sorprendentemente compleja e intensamente influenciada por la filosofía, la política y los asuntos cotidianos y tradicionales de la construcción de un credo conciliar y sinodal, pero que a la vez usa lenguaje bíblico.

43 El Símbolo Niceno, o símbolo de la fe, es una declaración dogmática de los contenidos de la fe cristiana promulgada en el Concilio de Nicea I y modificada en el Concilio de Constantinopla I, en 381.

específicas, rasgos independientes e, inclusive, nombres propios, pero no necesitamos explicar cómo es que sucede que tres entes sean un ente, una única mónada. Por lo menos a los teólogos del siglo IV les fue imposible explicarlo sin caer en el patripasianismo,[44] lo que dejaría a Dios como un ente único e indivisible, y lo mostraría a los feligreses en la misma imagen del dios de otras religiones monoteístas contemporáneas.

La Santísima Trinidad es un misterio que, en su proceso de declaración, obedece a una visión finalística del mundo, en el cual, visto como reino divino, Dios es el único sentido de todas las cosas de la vida e, inclusive, de él mismo. Por esta razón, podemos afirmar que es un misterio que no permite cuestionamientos, supuestamente porque la mente humana no puede comprender lo que acontece en la deidad, pero, en realidad, es porque la mente humana no necesita y no quiere comprender los designios y las esencias divinas. En el mundo finalístico, este tipo de conocimiento sería apocalíptico.

44 El patripasianismo (del latín *pater, patris, padre y passu,* padecer) doctrina cristiana monarquianista de los siglos III y IV que niega el misterio de la Santísima Trinidad, al considerar la misma como tres manifestaciones de un ser divino único, sosteniendo que fue el mismísimo Dios Padre quien había venido a la Tierra y había sufrido en la cruz bajo la apariencia del Hijo.

1.1.2 El segundo misterio

ANNIE: Oh, ¿Vas al psicoanalista?
ALVY: S-s-sí, sólo por quince años
ANNIE: ¿Quince años?
ALVY: Sí. Ah, voy a darle un año más y si no me voy a Lourdes

Dialogo en Annie Hall.[45]

La Modernidad devela la naturaleza. Lo hace como si esta estuviera ahí con el único propósito de ser interpretada, examinada, entendida y catalogada. Con el método científico, la explicación finalista queda relegada y se inaugura una etapa de explicaciones causales. El misterio moderno cede ante la persistencia y la paciencia del método, y es en este ceder donde aparecen las leyes naturales. La imagen causalística del mundo moderno funciona de manera similar a una novela de misterio: tanto el investigador moderno como el señor Holmes saben previamente que existe una respuesta, saben que, si nos apegamos a un conjunto de normas y procedimientos, eventualmente encontraremos la solución, pues el misterio moderno, al contrario del misterio divino, existe para ser develado. En el mundo moderno, no hay Apocalipsis, pues, en el camino de la ciencia, la democracia y el capitalismo, solamente hay progreso y crecimiento eterno. El conocimiento es el fin mismo de la modernidad, y todo hombre que se llame a sí mismo moderno vive por y para él.

Un famoso ejemplo de esta actitud del hombre moderno frente a la naturaleza proviene de las investigaciones de Gregor Mendel, un humilde abad austriaco a quien algunos le atribuyen el título de padre de la genética. En la vida de Mendel, podemos entender la actitud del hombre moderno hacia el misterio, la cual refleja la necesidad compulsiva del develamiento del mundo natural. Este fue un hombre que dedicó varios años de su vida a una sola investigación concreta, sin saber exactamente

---

45 Woody Allen y Marshall Brickman, *Annie Hall*, 35 mm, dirigida por Woody Allen (Estados Unidos: United Artists Corporation, 1977).

para qué la estaba haciendo, y que nunca supo qué hacer con su resultado. Al finalizar el largo periodo que le llevó culminar sus observaciones y experimentos con guisantes, presentó estos resultados a los grandes hombres de ciencia de su tiempo, quienes tampoco supieron qué hacer con los asombrosos resultados. Habrían de pasar 35 años de la muerte del abad para que alguien desempolvara su escrito y reconociera la utilidad de su legado. Este hombre de ciencia pasó ocho años buscando patrones formales en los vástagos hibridados, por fertilización artificial, de los guisantes en la huerta del convento donde vivía, una labor que, como toda investigación científica, precisó de una gran cantidad de trabajo, el tipo de trabajo que podemos dedicar cuando sabemos que al final de nuestras pesquisas encontraremos la solución a un misterio. De esta forma, a partir de este proceso sistemático y paciente de observación y catalogación, Mendel postuló lo que hoy en día conocemos como Leyes de Mendel.[46] Lastimosamente, cuando su trabajo fue redescubierto en el siglo XX, otros científicos ya habían llegado a las mismas conclusiones a través de otros caminos. Sin embargo, Mendel no es valorado actualmente solo por los descubrimientos provenientes de sus investigaciones, es recordado como ejemplo a seguir del pensamiento causalístico contra el finalístico, un verdadero campeón desinteresado que dedicó su vida a la ciencia. Fue el espíritu moderno el que iluminó a Mendel, un afán develador de misterios, una compulsión causal. Sus propias palabras, conservadas y atesoradas en sus diarios de campo y artículos científicos, atestiguan el desconocimiento de un para qué de su compulsión y solamente se limitan a la celebración del determinismo científico.

---

46 Las tres Leyes de Mendel, donde radica el corazón de la genética moderna son: i. Primera ley o principio de la uniformidad: "Cuando se cruzan dos individuos de raza pura, los híbridos resultantes son todos iguales." ii.Segunda ley o principio de la segregación: "Ciertos individuos son capaces de transmitir un carácter aunque en ellos no se manifieste." iii.Tercera ley o principio de asociación independiente de caracteres: "Diferentes rasgos son heredados independientemente unos de otros."

Dirigiéndose a la *Brünn Natural History Society*, Mendel se refirió constantemente a la naturaleza evidentemente buena y bella de la gran labor que había realizado, pero nunca a su finalidad, pareciese que no la conocía, que simplemente se dedicó a la investigación porque esto es lo que los hombres modernos hacen. "Requiere valentía abordar una labor de tan grandes extensiones; sin embargo, esta parece ser la única forma correcta en la que finalmente podemos alcanzar la solución a una pregunta de la cual no es posible sobrestimar en conexión con la historia de la evolución de las formas orgánicas".[47] Mendel sabía dónde se encontraba su pregunta en relación al estado del arte, pero no sabía cuál era la finalidad misma de su vida como investigador, nunca, durante el tiempo de vida de nuestro abad, sus investigaciones tuvieron una meta más allá que ellas mismas. Sin embargo, podemos asegurar que, en la Modernidad, esta necesidad compulsiva de develar, inclusive, los misterios que parecen no necesitar de una develación, es la fuerza motora de todas sus revoluciones.

De igual manera que Copérnico, Newton, Darwin, Ricardo, los Curie, Fleming y muchos otros, Mendel va a organizar el mundo como un conjunto de procesos, similar a la estructura de un aparato en el que las causas y efectos de todas las piezas funcionan de acuerdo con una lógica previamente impuesta. Así como es diferente *ser* el rey y *funcionar* como presidente, Mendel ejerce acá como científico. Una de las funciones del hombre moderno es entender el mundo, catalogarlo y ordenarlo de forma que se adecue a la estructura funcional causalística de la fábrica.

Para finales del siglo XIX y principios del XX, con las teorías de la relatividad y de la mecánica cuántica, parecía que ya todo lo realmente importante estaba explicado y la naturaleza se encontraba, por fin, organizada. Sin embargo, había un territorio que aún permanecía misterioso y al que la Modernidad va a encarar con el mismo afán develador, el pa-

---

47 Gregor Mendel, *Experiments in plant hybridization* (República Checa: Electronic Scholarly Publishing Project, 1865), 41.

ciente método científico y la misma actitud calculadora compulsiva, este territorio somos nosotros mismos. La mente humana, el alma, la psique, aquello que nos hace ser lo que somos, es el más grande misterio (de los modernos) al que se había enfrentado el ser humano en toda su historia. Durante toda la Modernidad, miles de apasionados científicos observaron pacientemente millones de pacientes en miles de clínicas, en busca de fragmentos que permitiesen plantear una teoría unificada de aquello que nos hace lo que somos. Sería Sigmund Freud el primero que daría forma a este misterio, el que le daría un orden y una estructura a lo que, hasta ese momento, se hallaba desestructurado.

Algunos teólogos cristianos podrían decir que el aparato psíquico de Freud es la negación patripasianisma del misterio finalista, donde Ello, Yo y Súper Yo cohabitan y funcionan entre sí, pero en un sólo ente estructurado en tres niveles: consciente, preconsciente e inconsciente; sin embargo, el filósofo alemán, lejos de estar guiado por un afán divino, está funcionando movido por la compulsión moderna. Contraria a la imagen que muchos académicos contemporáneos tienen del trabajo de Freud, podemos corroborar en sus escritos que sus conclusiones tienen mucho más que ver con una sistemática observación de miles de pacientes (y de él mismo), que con una ocurrencia que esperaba ser corroborada. Freud aborda el misterio de la mente con la misma disciplina que Max Planck dedicó a la radiación de los cuerpos negros o Mendel a los guisantes.

El más grande misterio moderno tiene, en su declaración, todos los elementos de su tiempo. Cuenta con una lucha política de poderes, que existe en un campo de juego donde tres instancias (entidades) van a luchar por imponer su voluntad, satisfacer sus deseos o cumplir su misión y que está dividido en tres niveles: un nivel social donde me reconozco en el otro, que es la parte que habita la tierra (bautizado como el consciente); un nivel transicional, una gran zona gris, una zona desmilitarizada, que, para ponerlo en términos contemporáneos, es un territorio que funciona

como un Búfer de datos[48] (descrito como el preconsciente); y un tercer nivel donde todo cohabita en un caos discontinuo, un lugar misterioso al que solamente podemos acceder bajando las defensas a través de estrategias simbólicas modernas (llamado inconsciente). Esta idea del campo de juego no es nueva, ya antiguamente había tres reinos para disputarse el poder (cielo, tierra, infierno), ya las Naciones Estado modernas estaban divididas en tres espacios de poder para administrar lo estatal (ejecutivo, legislativo, judicial),[49] y en tres se dividía la formación social marxista (economía, política e ideología).[50] La mente humana era simplemente aquel otro lugar que esperaba a ser organizado en tres reinos (inconsciente, preconsciente e inconsciente).

Podemos afirmar que los misterios son espacios que son propensos a ser divididos en zonas, niveles, terrenos, regiones o cualquier tipo de organización territorial que sea pertinente. Estos espacios son habitados por entes que se disputan el poder entre ellos, que administran el destino

---

48 En informática, un búfer es un espacio de memoria, en el que se almacenan datos para evitar que el programa o recurso que los requiere, ya sea hardware o software, se quede sin datos durante una transferencia.

49 En 1748, Montesquieu enunció estos espacios definiéndolos como poderes: "En cada Estado hay tres clases de poderes: el poder legislativo, el poder ejecutivo de las cosas relativas al derecho de gentes, y el poder ejecutivo de las cosas que dependen del derecho civil. En virtud del primero, el príncipe o jefe del Estado hace leyes transitorias o definitivas, o deroga las existentes. Por el segundo, hace la paz o la guerra, envía y recibe embajadas, establece la seguridad pública y precave las invasiones. Por el tercero, castiga los delitos y juzga las diferentes entre particulares. Se llama a este último poder judicial, y al otro poder ejecutivo del Estado" Charles Louis de Secondat Montesquieu, *El espíritu de las leyes,* (México D.F.: Porrúa S.A, 1977), 104. Sin embargo, en el transcurso de la Modernidad, estos poderes evolucionaron de tal manera que tienen una doble vida, como poderes y como estructuras. En su definición original, no se parecen mucho a los complejos aparatos descritos por los teóricos políticos actuales que tienen más de estructura que de poder.

50 Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución* (México: Siglo XXI Editores, 1989), 49.

del ente mayor, el ente monádico. De igual forma que la situación presentada en el misterio teológico, los tres entes del misterio psicoanalítico son consustanciales, o sea, que se componen de la misma substancia, en este caso, de la misma energía. El Ello y el Súper-yo se enfrentarán para mover potenciales energéticos por encima de una línea de censura, para lograr que el Yo se conduzca de determinada forma frente a determinada situación. El manejar el destino de cada persona es una lucha política que, en el mundo freudiano, se da en estos tres entes, en estos tres niveles.

Freud reconocerá en sus textos la mímesis que de la política hacen sus ideas. Por ejemplo, en la *Interpretación de los Sueños* va a hacer una analogía entre la censura del Estado y la necesidad de disfrazar nuestros pensamientos, la auto censura inconsciente. En esta analogía, va a comparar nuestra situación más cotidiana con aquella en la que se "encuentra el escritor político que quiere decir unas cuantas verdades desagradables al Gobierno".[51] La imagen de mundo que contempla Freud en su cotidianidad, le permite plantear esta ideología en la que la censura es vista como una cosa mala y terrible, algo de lo que el ser humano debe deshacerse. En la mente de Freud, un hombre liberal en la Viena de finales del siglo XIX, la analogía entre persona y Estado es natural e incuestionable y, por lo tanto, aquello que es malo para uno, es malo para el otro. En consonancia con esta imagen, el autor encontrará que existe un aparato represivo estatal en la mente humana que impone una censura a todas las ideas en caso de ser expresadas. Es complejo adivinar si las palabras de Freud se refieren al Estado o a la mente cuando asegura que "sin disfraz alguno, la autoridad reprimirá, a posteriori, si se trata de manifestaciones verbales, o preventivamente, si han de hacerse públicas por medio de la imprenta".[52] Todo para concluir que, por nuestra similitud con los Estados modernos, nos mentiremos a nosotros mismos de igual forma que hará cualquier es-

---

51 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Hong Kong: Infotematica, 2013), 119.

52 Ibid., 119.

critor cuando "temeroso de la censura, atenuará y deformará la expresión de sus opiniones".[53]

La diferencia cotidiana que la práctica psicoanalítica aporta al paciente es el conocimiento de esta realidad política interna, el develar mismo de lo que está en juego entre estos mecanismos, niveles, entes y aparatos. Esto es algo que no podemos hacer solos, porque la censura es muy fuerte, y para eso tenemos al psicoanalista. Este será una especie de nuevo tecno-sacerdote, que estará encargado de descifrar las conexiones imperceptibles para el paciente no iniciado en la práctica e indicar la develación de toda una suerte de conexiones simbólicas que atestiguan la lucha de poderes en nuestro interior.

Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las descubrimos. En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes. Incurriríamos, desde luego, en error si quisiéramos leer tales signos dándoles el valor de imágenes pictóricas y no de caracteres de una escritura jeroglífica.[54]

El analista revela al paciente las claves de esta historia, los posibles sintagmas y sus posibles conexiones dentro de la estructura tripartita aparatística declarada por Freud. El psicoanalista hace lineal la imagen mágica.

En el misterio descrito por Freud, tenemos todos los elementos del misterio clásico. La coexistencia de entes al interior de un solo ente unificador, la consubstancialidad de los primeros y la inconmensurabilidad del último. Sin embargo, el misterio descrito con la figura de la Trinidad se plantea como una imagen del destino de las cosas

53 Ibid., 119.
54 Ibid., 225.

(*causa finalis*),[55] mientras que el misterio descrito con el Aparato Psíquico se plantea como una imagen del principio que produce el comportamiento, de los mecanismos y los procesos detrás de las acciones (*causa efficens*). "Lo primero que nos llama la atención es que este aparato compuesto de sistemas ψ posee una dirección. Toda nuestra actividad psíquica parte de estímulos (internos o externos) y termina en inervaciones".[56]

El aparato psíquico, considerado como misterio, modelará la sociedad del siglo XX, de manera similar a como el misterio de la Trinidad modeló los siglos anteriores. Razonablemente, podemos afirmar que esto se debe a que no presentó una imagen exclusivamente científica a partir de postulados con pretensiones necesariamente cerradas. De esta forma, el misterio no se impone como una verdad totalizadora, se filtra poco a poco en todos los espacios de la sociedad, como un sub-texto de la realidad, como un meta-código social.

---

55 Aristóteles presenta, en su tratado Física, cuatro causas. Las causas aristotélicas nos permiten conocer las cosas del mundo. Estas son:
Causa eficiente: "es el principio primero de donde proviene el cambio". La causa eficiente o causa motriz es el motor, el estímulo que desencadena el proceso de desarrollo. Podríamos decir que la causa eficciens reside en el centro del pensamiento causalístico.
Causa final: "es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo". Esta refiere y se identifica con el destino que dirige el proceso. Para Aristóteles, todas las cosas tienen un fin determinado. Podríamos decir que la causa finalis reside en el centro del pensamiento finalístico.
Causa formal: es "la forma o el modelo, esto es, la definición de la esencia y sus géneros" la cual es la forma específica del individuo del que se trate, es lo que distinguirá a una vaca de un caballo, a un ladrillo de una maceta. Podríamos decir que la causa formalis reside en el centro del pensamiento programático.
Causa material: "aquel constitutivo interno de lo que algo está hecho, es la materia, una condición pasiva, pero no menos necesaria, ya que es la base que recibe la forma y, además, la que se va a mantener en todo cambio o movimiento. Podríamos decir que siempre habitará, de manera periférica, todas las formas de pensamiento, aunque no lo hará siempre del mismo modo.

56 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Hong Kong: Infotematica, 2013), 437.

Las ciencias modernas presentarán soluciones para todos los misterios, así el alma humana será considerada un rompecabezas que tiene una forma correcta de ser, una forma natural de ser ensamblada. Sin embargo, podemos concluir, a partir de estos dos ejemplos, que toda propuesta de una trinidad oculta una ideología, un propósito generalmente relacionado con la distribución del poder, la administración de la sociedad y la autodeterminación de los individuos.

1.1.3. El tercer misterio

> *Yo soy Ubik. Antes de que el universo existiera, yo existía. Yo hice los soles y los mundos. Yo creé las vidas y los espacios en los que habitan. Yo las cambio de lugar a mi antojo. Van donde yo dispongo y hacen lo que yo les ordeno. Yo soy el verbo, y mi nombre no puede ser pronunciado. Es el nombre que nadie conoce. Me llaman Ubik, pero Ubik no es mi nombre. Soy. Seré siempre.*
>
> *Fragmento de Ubik.*[57]

Al tercer misterio dimos en llamarlo fotografía. Como todo misterio, este no tiene un creador claro, se ha dado más como un ente de realidad social, algo que ha emergido de la sociedad misma sin tener un directo responsable, o un culpable. Evidencia de esta situación es que ni siquiera sabemos por qué llamamos a este ente fotografía y no heliografía, o imagen técnica, o camarografía; sin embargo, todos los seres humanos sabemos de qué estamos hablando cuando nos referimos a la fotografía. En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de las personas llamaron fotografía al proceso de fijar la luz en una superficie sensible ubicada al interior de una cámara, y en el siglo XX, dimos en llamar fotografía a la realidad social que se creó en torno a este proceso químico-físico.

En el ámbito académico, llamamos fotografía a tres cosas aparentemente independientes: la primera es la colección de imágenes obtenidas (las ya obtenidas y las que serán obtenidas en un futuro) con este proceso, es decir, a un conjunto de imágenes técnicas específicas; la segunda es

57 Philip Dick, *Ubik* (Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1986), 191.

el conjunto de fotógrafos, la estructura, su organización social y lo que está en juego al interior de esta estructura; y la tercera será el proceso de fijar la luz como forma evolucionada dentro del capitalismo a forma de conjunto técnico. La primera será descrita por los historiadores de la fotografía, la segunda será estudiada por los sociólogos del arte, y la tercera será analizada por la teoría crítica y la filosofía. La fotografía es imagen, es trinidad y es un misterio. Es un solo ser compuesto por tres entidades que sabemos que existen, aunque no podemos percibirlas en su totalidad, porque son inconmensurables. Conocemos los aspectos estructurales de sus naturalezas, pero realmente no podemos atrapar en nuestra mente la totalidad de la fotografía, de la Monada Fotográfica.

La fotografía, pensada como el conjunto de imágenes que han sido y serán tomadas, es un conjunto finito, pero inconmensurable. Sabemos que, eventualmente, se acabarán las fotos, no habrá más cámaras, no habrá más obturaciones y suponemos que eso sucederá más o menos al mismo tiempo que nosotros, como género, nos acabemos. Ya hoy en día es difícil para la mente humana pensar en todas las fotografías que se han hecho en la historia, y pensar en las que se harán resulta un reto imposible para nuestra comprensión. No podemos acceder al universo conformado por todas las fotografías con una mente calculadora, con una mente causalística, eso es imposible porque la fotografía no es un misterio moderno; sin embargo, cotidianamente podemos elegir verlo con ojos finalísticos o programáticos. Existen personas que ven continuamente el universo de la fotografía como la meta misma, personas como Robert Capa, que están dispuestas a dar su vida por el medio. A este aclamado fotógrafo de guerra le han atribuido la frase "*If your photographs aren't good enough, you're not close enough*",[58] la cual resume la actitud de la mayoría de los fotógrafos profesionales del siglo XX; los fotógrafos existen sola y únicamente en función de la construcción del universo de la fotografía.

58 En español: Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es que no estás suficientemente cerca.

La fotografía, pensada como un ente social, como parte de una realidad social más amplia, ubica en el tiempo y el espacio nuestro misterio. Todos los misterios necesitan una conexión con la realidad, un polo a tierra. En el misterio de la Trinidad, será el Hijo quien camine entre los hombres, quien sienta como ellos, es él lo antropomórfico de la trinidad; en el de la mente humana, será el Yo en quien se reconozca, el ¿quién soy? del aparato psíquico, es lo antropomórfico de este; y en el misterio de la fotografía, un misterio contemporáneo y global, lo antropomórfico será el conjunto de todos los seres humanos que disputan el poder en un gigantesco espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas. A este espacio social, con esos jugadores, visto como un ente, lo llamaremos el Campo de la Fotografía.

El proceso de fijar la luz en una cámara, como ente social evolucionado dentro del capitalismo y en forma de conjunto técnico, será al que llamaremos Aparato Fotográfico. En nuestro misterio, este es el ente principal, es aquel que da forma a los otros dos, es aquel que propone las estructuras. Para autores como Flusser, este es uno más de varios aparatos que habitan nuestro planeta hoy en día. Así podemos localizar en el planeta al Aparato Informático, el Aparato Financiero, el Aparto Electrodoméstico e, inclusive, un Aparato Industrial, del que hablaremos más adelante. Para el filósofo, los aparatos son nuevos seres de la sociedad pos-histórica en la que se han convertido, poco a poco, en "La verdadera clase dominante"[59] generando una sociedad deshumanizada, donde la autodeterminación humana ya no es posible, pues "La realidad para ellos (los aparatos) es el juego del funcionamiento".[60] Hoy en día, en algunos campos especiales, como la fotografía, o Wall Street, o el ciberejército norteamericano, ya se está ejecutando el programa de la sociedad postindustrial.

---

59 Vilém Flusser, *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar* (São paulo: Livraria Duas Cidades, 1983).

60 Ibid.

Para Flusser, toda la clave de nuestro tiempo reside en el Aparato Fotográfico, es este el lugar desde donde él propone que iniciemos la lucha revolucionaria, la única que nos queda. Por esto, finalizará su ensayo sobre el Aparato Fotográfico pidiendo a lectores, filósofos y fotógrafos iniciar una práctica consciente de la fotografía, como una forma de lucha por la libertad humana, por la libertad de elección perdida frente a una sociedad programática. En palabras del autor: "Urge una filosofía de la fotografía para que la praxis fotográfica sea concientizada. La concientización de esta praxis es necesaria porque sin ella, jamás captaremos las aberturas para la libertad en la vida del funcionario de los aparatos".[61] Urge reflexionar sobre las formas en las que escogimos relacionarnos con una sociedad organizada a través de un intrincado proceso de interconexión de diferentes aparatos. Aparatos que, finalmente, resultan siendo un solo aparato. "En otras palabras: la filosofía de la fotografía es necesaria porque es reflexión de las posibilidades de vivirse libremente en un mundo programado por aparatos".[62] Un mundo donde hemos entregado el control a entes que se comportan de igual manera que la fotografía, entes kafkianos que son en parte máquina, en parte seres humanos y en parte programas. Así, el autor entiende "la tarea de la filosofía de la fotografía: apuntar el camino para la libertad. Filosofía urgente por ser ella, tal vez, la única revolución que todavía es posible".[63] De los tres entes de nuestro misterio, será a este último al que más atención debemos dedicarle, no solamente pensando en una posible gran revolución, sino en todas esas pequeñas revoluciones cotidianas.

El Universo Fotográfico, el Aparato Fotográfico y el Campo de la Fotografía son tres entes que a su vez son uno solo, y no es el único *token* de su tipo,[64] así como la Trinidad no es el único dios o como el aparato

61 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

62 Ibid.

63 Ibid.

64 La distinción entre caso y tipo (en inglés *token y type*) se adoptó en la ontología

psíquico no es el único aparato de la modernidad, existen varios de estos entes habitando el planeta tierra. Pensar la fotografía como un ente misterioso, como la reunión consubstancial de estos tres entes, nos permite proponer una teoría para abordar este fenómeno que sobrepasa el campo de la historia del arte, de la sociología de la imagen y de la teoría crítica. Además, nos permite reconocer que hay partes de la fotografía que no pueden ser analizables por tratarse de realidades inconmensurables, en constante crecimiento y en una completa fusión con sus creadores humanos. Pensar la fotografía como un ente misterioso nos permite abordar su investigación sin la intención de cuantificarlo, de convertirlo en una simple colección de datos discretos, de estadísticas, proyectos y presupuestos. Pensar en la fotografía de esta forma nos permite desmitificar el medio, analizar el contenido ideológico de sus discursos y tomar una posición política, estética y ética frente a la fijación de imágenes sobre una superficie sensible al interior de una cámara oscura.

En general, al misterio pos-histórico hemos dado en llamarlo c*yborg*, una palabra que apareció para hablar de algo que ya existía. Definiremos, entonces, al *cyborg* como el tipo, y a la fotografía como un *token* de este tipo, al que llamaremos el *cyborg* de la fotografía. Este ente fue parcialmente propuesto por Vilém Flusser con otro nombre, el conjunto "aparato-fotógrafo"[65] que es el modo de existencia propio de los seres humanos en una situación postindustrial aparatizada. En el complejo aparato-fotógrafo, aquel que opera la cámara se convierte en simplemente un funcionario, la cámara codifica los comportamientos de este, lo programa; en el aparato-

---

para distinguir entre un caso individual y un tipo de casos. En la lingüística estructural estos términos sirven para distinguir entre las expresiones lingüísticas concretas (token) y las unidades abstractas de los meta-niveles (types) que las representan. En el territorio de la obra de Flusser los aparatos funcionan como una suerte de clisé ideológico (token) y el aparato de la fotografía como una ideología particular (type).

65 Vilém Flusser, Filosofia da Caixa Preta: *Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

fotógrafo, el fotógrafo es una variable más del sistema. A pesar de haber previsto el advenimiento de la fotografía digital y la omnipresencia de las cámaras en la sociedad actual, Flusser no percibe la fotografía como un ente individual dinámico en el que el programa pudiese ser reescrito por el usuario. Flusser no tuvo la oportunidad de conocer *hacker* alguno en su vida, para ese tiempo, estos eran primordialmente sujetos de la ficción científica.

Gracias a este conocimiento extemporáneo a las teorías de Flusser, podemos plantear otro escenario, uno en el que la revolución no solamente es posible, sino que es necesaria para el mismo aparato. Para percibirla, debemos expandir el marco de la teoría original del aparato e incluir en la reflexión la variabilidad propia de una fotografía reificada en la figura de un *cyborg* misterioso, cuántico y planetario.

1.2. El Cyborg de la fotografía, una criatura misteriosa, cuántica y planetaria.

I've got a secret I've been hiding under my skin
My heart is human, my blood is boiling, my brain I.B.M.
So if you see me acting strangely, don't be surprised
I'm just a man who needed someone, and somewhere to hide
To keep me alive-just keep me alive
Somewhere to hide to keep me alive

I'm not a robot without emotions, I'm not what you see
I've come to help you with your problems, so we can be free
I'm not a hero, I'm not a saviour, forget what you know
I'm just a man whose circumstances went beyond his control
Beyond my control-we all need control
I need control-we all need control

Mr. Roboto de Styx.

En su famoso ensayo *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, la filósofa y profesora norteamericana Donna Haraway describe a la criatura que nos ocupa como: "un orga-

nismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción".[66] La imagen de *cyborg* de Haraway aparece en la historia para describir algo que existe previamente, un ente que es tanto imagen como realidad social, un ente que es tanto máquina como organismo, nosotros la usaremos para imaginar aquellos entes propios de la época programática.

1.2.1 El organismo de occidente.

> *El cerebro y las manos quieren unirse, pero les falta el corazón...*
> *Mediador, muéstrales a ambos el camino hacia el otro...*
>
> *¡EL MEDIADOR ENTRE EL CEREBRO Y LAS MANOS HA DE SER EL CORAZÓN!*
>
> *María a Freder en Metrópolis.*[67]

Los organismos no existen en la vida real, son construcciones abstractas creadas por la ciencia. Es por eso por lo que, ahí donde mis ojos ven un pato, el científico verá un organismo, ahí donde yo veo un ala, el científico verá un órgano. Los organismos son imágenes causales del mundo y pueden ser superpuestas, como papel cebolla, a cualquier campo de la vida. Un grupo de animales puede reposar en el campo, sin embargo, cuando uno de ellos asume el control y los otros se asumen seguidores, solamente en este momento el grupo es llamado manada, y la manada es objeto de estudio para un científico, entonces, es un organismo. Se trata de situación análoga a la que sucede cuando la ciencia observa la colonia, el hormiguero o el panal. No importa que el lobo no sepa que la manada es un organismo, o que la hormiga no perciba la totalidad de la estructura del hormiguero con relación a otros hormigueros del mundo, tampoco importa que la abeja no entienda el papel del panal en la economía do-

---

66 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York: Routledge, 1991), 149.

67 Fritz Lang y Thea von Harbou, *Metropolis*, 35 mm, dirigida por Fritz Lang (Alemania: Universum Film AG, 1927).

méstica del apicultor, todos son objetos de estudio para la ciencia, todos son susceptibles de ser organismos.

El ser humano moderno es el único animal que ve a su propia manada y a sí mismo como un organismo y, de acuerdo con esta percepción, se construye a sí mismo y al mundo en su alrededor. Los organismos no viven en el mundo, viven en ecosistemas, que a diferencia del mundo son sistemas en los que se intercambia constantemente un capital biológico representado en energía e información. Así, el ser humano moderno garantiza su crecimiento y posición en la economía ambiental. Gracias a esto, los sociólogos pueden declarar que "el proceso por el cual se llega a ser hombre se produce en una interrelación con un ambiente".[68] Las personas funcionan como órganos dentro de un organismo más grande que damos en llamar ambiente, ecosistema o sociedad, y debido a que es nuestro papel dentro del organismo lo que nos define, vamos a decir que es de aquí de donde proviene nuestra imagen del mundo, aquella que nos informa. Así, los sociólogos podrán asegurar que "El homo sapiens es siempre, y en la misma medida, homo socius".[69] La imagen orgánica del mundo es imagen determinista, la imagen totalitaria.

El Estado-nación es el claro reflejo de lo que esta organización hace a los pueblos, los obliga a funcionar como fábricas de nacionalidad. En la imagen del proyecto nacional, lo que importa es la organización del poder y no quienes lo detentan, la estructura está por encima de la substancia. La presidencia remplaza el reinado y se convierte en una oficina, con unas funciones, con un periodo y con unos programas. Cada uno de estos organismos tiene un código que lo constituye, que define qué funciones deben cumplir los órganos y cómo se relacionan entre ellos, cuáles son las acciones previstas como variables del programa, con qué acciones res-

68 Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001), 68.

69 Ibid., 72.

ponder a los estímulos (*inputs*) y qué resultados se deben esperar (*outputs*). A pesar de estar reunidos en un solo ente, todos los órganos estatales se relacionan entre ellos sin perder su independencia. Por ejemplo, cuando el presidente de los Estados Unidos pronuncia el *State of the Union Address* frente al congreso, no deja de ser presidente por encontrarse reunido con el otro órgano, por el contrario, de esta manera está previsto, en el código constitutivo del Estado-nación, que el poder ejecutivo se comunica con el legislativo, reforzando así su identidad e independencia.[70]

La idea del organismo moderno aparece en todas las esferas del pensamiento humano. Los animales son organismos, esto es, colecciones de órganos reunidos de una forma determinada en un solo ente recubierto por un tegumento; la gente es vista como organismo por la ciencia médica; el conocimiento es visto como organismo cuando se le ordena y cataloga en la enciclopedia, cuando se le encierra en la universidad, cuando se le impone el método científico como única forma de existencia. Este proceso será tan radical que la modernidad convertirá en organismo al cosmos y finalmente a la psique humana misma. Todos los organismos de un mismo género deben ser estructuralmente iguales, pues es a partir de la estructura que se hace el organismo y si esta estructura se pierde, el organismo no existe. El cuerpo órgano tiene canales de circulación de información y de energía para comunicarse con el ecosistema, además, previene la existencia de especialistas para cada órgano, de códigos particulares que describen, catalogan, ordenan y organizan los tipos para producir los *tokens*. Estos códigos van desde el código penal hasta el código genético, desde el *De revolutionibus orbium coelestium*[71] hasta *Das Kapital*.[72]

---

70 "U.S. Constitution: Article 2, Section 3," consultado el 16 de Marzo, 2014, https://www.usconstitution.net/xconst_A2Sec3.html.

71 Sobre el movimiento de las esferas celestiales es el tratado de Nicolás Copérnico donde describe el movimiento de los planetas en el sistema solar. Fue publicado en 1531 y, para muchos, es considerada una de las obras científicas de mayor repercusión en la historia de Occidente.

72 *El Capital* de Carlos Marx, cuyo primer volumen fue publicado en 1867, es

En el cuerpo orgánico, el cerebro será el órgano más importante, pues de él proviene la razón, y el menos importante será el dedo meñique del pie, el cual solamente le es útil a las bailarinas. El cuerpo orgánico es diestro, vertical, civilizado, completo y blanco; el cuerpo orgánico es todo eso que está bien, pues es imagen moderna del mundo. La Modernidad no conoció el concepto de cuerpo sin órganos,[73] pues estaba muy ocupada organizando el mundo.

El *cyborg* es el nuevo organismo, uno que obedece a una imagen de mundo programática, en la cual los órganos son tanto *hardware* como *software,* y las imágenes no son producidas por los entes mismos, sino por la información que transmiten entre sus *inputs* y *outputs*. El *cyborg* es todo lo opuesto a un cuerpo sin órganos, antes de ser una práctica, es un modo de existencia, en lugar de interrumpir los flujos sociales, los codifica y los reorganiza, los potencia y los magnifica y, al mismo tiempo que le arrebata su género al cuerpo, lo convierte en mercancía. En el *cyborg,* el límite no existe, no hay frontera que desbordar, solamente programas que completar, no hay vaciamiento posible, sino reemplazo y amplificación. En lugar de ser un CsO[74] es un cuerpo reorganizado para el cumplimiento del más complejo de los algoritmos, uno que programa cruelmente un existir en función del mejoramiento continuo taylorista. El *cyborg* está a medio camino entre el autómata renacentista y el CsO, es carne, metal y código; es una criatura de realidad social y también de ficción. El *cyborg* es la quintaesencia del organismo y existe en un ecosistema de imágenes informáticas.

---

considerado por muchos la obra más importante de Marx y, por otros, simplemente la obra más importante.

73 "El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según la variación de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles" Gilles Deleuze, Francis Bacon: Lógica de la sensación (La différence, 1984), 28.

74 CsO es la forma en la que Deleuze se refiere al cuerpo sin órganos.

1.2.2 Criaturas y autómatas, fe y ciencia.

> *David se había arrodillado sobre él, después de abrirle la barriga, y estaba investigando el complejo mecanismo de su interior. Teddy advirtió la mirada, horrorizada de Mónica. —No pasa nada, mamá. Le he dado permiso a David. Estamos intentando averiguar si somos reales o sólo… urrpp…David había extraído la clavija que había en el pecho del oso, cerca del estabilizador, donde habría estado el ventrículo izquierdo del corazón en un ser humano. – ¡Pobre Teddy! ¡Ha muerto! En realidad era una máquina. Luego eso significa…Mientras hablaba, David agitaba las manos de forma incontrolada. Cayó y se golpeó en la cara, que se agrietó y reveló los engranajes de plástico que ocultaba.*
>
> *Fragmento de Los superjuguetes duran todo el verano.*[75]

Criaturas no humanas han plagado nuestra imaginación desde el principio de los tiempos. Estas criaturas siempre autónomas se habían presentado tradicionalmente como una alegoría de aspectos determinados del, aún no inventado, aparato psicoanalítico. Ángeles y demonios, extranjeros y ancestros, quimeras y animales fantásticos, dioses y héroes, líderes y seguidores, tribus y pueblos, enemigos y aliados, malos y buenos. Miles de estas criaturas habitan nuestros textos de ficción, de historia, de filosofía y de política, y como nos relacionamos con ellos se refleja en la estructura de nuestra sociedad. Muchas de estas criaturas de la tradición popular son imágenes religiosas que representan la criminalización de la mimesis, pues esta se encuentra reservada para el máximo codificador del universo.

Sin embargo, en épocas más mágicas que la nuestra, encontraremos criaturas de ficción que reflejan diferentes imágenes, tal es el caso del golem[76], ser que, en su silencio o en su falta de voluntad, representa un punto

75 Brian Aldiss, *Los Superjuguetes duran todo el verano* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001), 32.

76 El *golem* es un personaje del folclore judío. Es una criatura antropomórfica hecha a mano, usualmente de barro y aproximadamente del tamaño de un ser humano que suele ser usada como sirviente en la casa del rabino. Las historias en las que aparecen involucran a famosos rabinos de la vida real como Judah Loew ben Bezalel (Praga, siglo XVI). El golem aparece una vez en la biblia en el salmo 139:16, donde originalmente se usa la palabra **גלמי** (galmi, en español, “mi golem”),

medio entre la prohibición de la mimesis y la compulsión creadora. Como producto de esta mediación, el sabio inspirado por dios puede crear una criatura inferior al ser humano, un sirviente, mientras que solamente Dios puede crear una criatura consciente de sí misma, parlante y completa.

Mientras que, en otras tradiciones, las criaturas pueden ser creadas con el soplo divino, a través de un simple gesto, de un nacimiento o, inclusive, por generación espontánea, en la tradición judeocristiana, la creación se da a través de la palabra. "Dijo Dios: sea luz, y fue la luz".[77] En la leyenda del golem, encontramos la palabra como base fundamental de la creación. En toda ocasión, el rabino debe, después de modelar la forma del barro, escribir. Esta escritura es la que anima al golem, es la que lo diferencia de cualquier autómata mecánico que los cristianos puedan poseer. El golem, a diferencia de sus contemporáneos, tiene un *software*. Lo que se evidencia en que, desde los relatos más antiguos, se requiere de la palabra como código para el funcionamiento del golem. Jeremías, por ejemplo, "animó un golem escribiéndole 'Dios es verdad', *Elohim emet*. El golem borró parte del texto, dejando las palabras 'Dios está muerto, *Elohim met*".[78] En este caso, el golem cumple los designios de Dios mostrándole a Jeremías que usurpar su papel como creador es riesgoso, pues solamente la divinidad puede escribir códigos que sean incorruptibles.

El *software* del golem es de material mítico, genera una conexión entre lo divino y lo humano, la palabra lo hace funcionar a pesar de que sola-

queriendo decir mi figura sin forma, y, en la biblia actual en español, se usa la palabra embrión para hablar de la persona que aún no ha visto a Dios: "Mi embrión vieron tus ojos, y en tu libro estaban escritas todas aquellas cosas que fueron luego formadas, sin faltar una de ellas." En hebreo moderno, la palabra "golem" es usada para decir "tonto" o "indefenso" y, en yiddish, se usa la palabra "goylem" para decir "torpe" o "lento."

77 Génesis 1.2.

78 Danusha Goska, "Golem as Gentile, Golem as Sabra: an analysis of the manipulation of stereotypes of self and other in literary treatments of a legendary Jewish figure," *New York Folklore* (1997), 39.

mente existe como palabra. Este tipo de leyendas generalmente aparecen como parte de la reafirmación de patrones culturales, forman parte del proceso de modelado de un pueblo. Por esta razón, siempre reaparece la leyenda del golem cuando más se ha necesitado diferenciar al judío de otros europeos. Y esta es la razón por la cual, a lo largo de la historia, el golem estará asociado con características del estereotipo gentil, como la irracionalidad, la ignorancia, la violencia y la fuerza.

La leyenda del golem no se encuentra por fuera de la historia, tampoco se da como un hecho aislado dentro de una comunidad cerrada, por el contrario, aparece completamente fusionada con muchas manifestaciones culturales occidentales. Tradicionalmente, los estudiosos de la cultura judía han asumido que "la leyenda del golem fue influenciada y ha influenciado otras historias de criaturas antropomórficas de manufactura artesanal, que aparecen el folclore y la literatura".[79] En ningún punto de su historia han intentado asegurar que esta figura proviene exclusivamente de su cultura, inclusive, algunos estudiosos del misticismo judío teorizaron que "posiblemente los judíos tomaron inspiración para la invención de esta leyenda de la antigua práctica egipcia de colocar pequeñas esculturas en ataúdes y la creencia de que eran animados gracias a las inscripciones escritas en sus torsos".[80] El tomar conciencia de los orígenes transculturales de sus tradiciones, les ha permitido, siguiendo el mismo patrón, encontrar conexiones posteriores a las mismas. Así, encontramos que algunos estudiosos judíos afirmarán posteriormente que "la leyenda del golem debió haber inspirado indirectamente a Goethe en su obra Fausto",[81] así como a "otros artistas cuyo trabajo ha sido influenciado por la leyenda del golem, incluida Mary Shelley autora de *Frankenstein* y Karel Čapek, escritor de origen checo autor de la obra *R.U.R.*, el origen de la palabra ‹robot›".[82]

79 Ibid., 1.
80 Ibid.
81 Ibid., 2.
82 Ibid.

A pesar de todas estas ramificaciones en la cultura occidental, la leyenda del golem es solo eso, una leyenda. Una pequeña parte de un aparato cultural interconectado con los otros aparatos culturales judíos. El golem nunca ha caminado sobre la tierra, y aunque muchos lo incluyan en la historia de la robótica y de la cibernética, parece ser que es solamente una criatura que habita el reino del folclore y la ficción. Es posible considerar el golem como una figura que contesta al automatón de los cristianos de principios de la modernidad. Es posible considerarlo como una contraparte en un agitado diálogo, y asumir que, como en la producción cinematográfica de la UFA,[83] en el mundo, habrá suficiente espacio para que el golem y el autómata cohabiten, tanto en la realidad como en la ficción.

Uno de los automatones más antiguos que actualmente continúa funcionando se encuentra en el Smithsonian desde 1977, se trata de una pequeña estatua de fray Diego de San Nicolás más conocido como San Diego de Alcalá, ordenada por Felipe II a Juanelo Turriano, un famoso relojero de la corte. Toda la historia de este automatón comienza con un accidente, un golpe en la cabeza que el príncipe heredero, Carlos, sufrió y que lo dejó al borde de la muerte con una severa inflamación cráneo-encefálica. Cuenta la leyenda que su padre, el rey Felipe II, quien en esa época era el hombre más poderoso del mundo, prometió a Dios un milagro si curaba a su hijo, quien mejoró inmediata y milagrosamente. Don Carlos, contó a su padre haber visto a San Diego de Alcalá mientras convalecía y, por esta razón, el rey Felipe pidió al relojero Juanelo Turriano, una pieza de relojería que fuese en sí misma un milagro.

El automatón de San Diego permanece inerte hasta que se le da cuerda, con una pequeña llave que se inserta en su cuerpo, y comienza a

83 Dos de las películas más famosas de la UFA son *El golem* (Der Golem, wie er in die Welt kam), de 1920, y *Metrópolis*, de 1927. La primera proyecta al golem y la segunda proyecta al automatismo en la figura de María.

moverse con movimientos mecánicos que se repiten de manera idéntica una y otra vez. "Los gestos repetitivos e ininterrumpidos, nos revelan claramente que se trata de un robot, corresponden exactamente en este caso a los movimientos del rezo y la plegaria disciplinados".[84] Para el católico de la época, este automatón sería el fiel perfecto, teniendo en cuenta que, para la iglesia de ese tiempo, la estructura de los rituales sobrepasaba en importancia a la substancia de la comunicación divina. Muchos historiadores de la robótica y la religión sostienen que el automatón de San Diego posiblemente tenga una función pedagógica, sin embargo, todos concuerdan en que, en sí misma, la pequeña estatua cumplía a cabalidad con el ritual cristiano de la época. El doctor Latif Nasserm, quien asegura que el automatón de San Diego es el método personificado en un pequeño cuerpo mecánico, pues rezar podía ser visto en esa época, como un gesto automático, repetitivo, declara que "Lo que se entendía por rezar era bastante específico, en el sentido que, si dices las cosas adecuadas y haces las acciones adecuadas, en el orden adecuado, en el tiempo adecuado, el lugar adecuado, eso es rezar, ahí es cuando Dios lo tiene en cuenta".[85]

El golem, criatura de ficción, pero de una ficción altamente vinculada con la realidad social judía, forma parte de los códigos de esta. El automatón, por el contrario, es una cosa real, tiene una existencia material y obedece a una tradición de la ingeniería mecánica, la relojería. La relojería se codifica en unas técnicas, unas tradiciones y unas prácticas que conforman su *software,* mientras que su *hardware* está constituido por los engranajes mismos. Sin embargo, ni el reloj ni el automatón tienen un *software*, son puro *hardware*. A pesar de lo compleja de su maquinaria, están condenados a repetir *ad infinutm* los mismos movimientos, sin posibilidad

84 Elizabeth King, "Clockwork Prayer: A Sixteenth-Century Mechanical Monk," *Blackbird: an online journal of literature and the arts* (2002), 1.

85 Jad Abumrad, "A Clockwork Miracle," *RadioLab*, consultado el 14 de Julio, 2011, http://www.radiolab.org/story/140632-clockwork-miracle/?utm_source=sharedUrl&utm_media=metatag&utm_campaign=sharedUrl.

alguna de variación, su programa no tiene espacio para las variables, no tiene espacio para la reacción o la revolución.

Miles de automatones serán creados en Occidente con el pasar de los años, miles de criaturas de movimiento autónomo que carecen de *software*. Miles de historias del golem serán escritas en la tradición judía y, sin embargo, el golem carece de *hardware*. El siglo XX soñará con la creación de un autómata unificador de estas dos tradiciones, y lo proyectará en la imagen del robot militar norteamericano.

El robot, que es una criatura de ficción y realidad militar, nació como parte de una obra de teatro checa llamada R.U.R. (Robots Universales Rossum), escrita por Karel Čapek. Dramaturgia en la que el autor crea y presenta el concepto de robot industrial, asociado por primera vez al mundo del capitalismo tardío. Científicos y escritores de ciencia ficción dedicarán gran parte del siglo XX a la conceptualización de esta máquina completamente autónoma y autosuficiente. Para escritores como Isaac Asimov, el robot representa un mañana utópico de emancipación total del trabajo, seguridad total y progreso sin límites; para Philip K. Dick, las ovejas eléctricas representarán el engaño corporativo al que nos han sometido; y para autores más politizados como Douglas Adams, los robots siempre serán los eternos funcionarios automatizados de la burocracia real, cada uno con su personalidad muy bien definida y, sin embargo, todos cumpliendo estrictamente con sus labores. No obstante, ninguno de estos robots tiene un *hardware* palpable, todos existen solamente en las páginas de las revistas de *pulp*, en el cine de Hollywood y en las ondas radiales de la BBC.

El robot autómata se encuentra actualmente confinado a la fábrica, al ambiente completamente controlado de la producción industrial, donde el número de variables que el medio ambiente presenta al ente es mínimo, pues, de hecho, el automatismo moderno requiere un grado

muy bajo de perfección técnica. Estos ecosistemas industriales exigen de cada máquina funciones específicas y repetitivas, con el deseo exclusivo de incrementar la producción. A medida que el ser humano hace más automática la máquina, aleja de ella un mundo de opciones posibles de funcionamiento, en mayor medida porque “El automatismo, y su utilización bajo la forma de organización industrial denominada *automation*, posee una significación económica o social, más que una significación técnica”.[86] El robot industrial obedece al algoritmo de la producción fabril que, entre otras cosas, implica una ubicación fija dentro de un proceso altamente estandarizado. Cualquier situación externa introduce al sistema un ruido que el robot no sabe cómo procesar, porque este es un objeto técnico que no está preparado para lo inesperado. La automatización requiere de ambientes controlados, esterilizados, libres de ruido, donde los sujetos puedan cumplir con su función de manera cíclica y sistemática. Es por esto por lo que estas máquinas permanecen atrapadas en la fábrica, pues se encuentran aún lejos del verdadero perfeccionamiento técnico “aquel del cual se puede decir que eleva el grado de tecnicidad, corresponde no a un acrecentamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve cierto grado de indeterminación”.[87]

La ciencia no ha podido desarrollar autómatas con un *software* lo suficientemente intrincado y aleatorio que les permita existir en un ecosistema complejo. Lejos estamos de tener un R. Daneel Olivaw[88] o un Nexus-6[89] tan perfecto como Rachel, hoy en día, ni siquiera tenemos el

86 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 33.

87 Ibid.

88 Protagonista de las dos series de libros de Isaac Asimov, *Robots y Fundación.* De forma destacada se puede encontrar en las novelas *Las bóvedas de acero, El sol desnudo, Los robots del amanecer, Robots e Imperio, Preludio a la Fundación, Hacia la Fundación y Fundación y Tierra*.

89 Un Nexus-6 es un replicante. Son criaturas de ficción que aparecen por primera

conocimiento y la infraestructura necesaria para fabricar al pobre y desdichado Marvin[90] (el androide paranoide). Actualmente, podemos hacer que un Asimo[91] camine (y suba escaleras), que el *rover Curiosity* se desplace por Marte y tome fotografías, que brazos mecánicos color naranja reemplacen a Charles Chaplin en la fábrica o que la aspiradora no choque con nuestros muebles. Estos robots de las universidades, de las corporaciones y del ejército norteamericano son simplemente automatones digitales que repiten constantemente la misma plegaria de San Diego de Alcalá, simplemente la repetición del mismo esquema una y otra vez. Estos robots aún no tienen programas lo suficientemente complejos ni los procesadores lo suficientemente potentes para ser autónomos, para reemplazar al hombre en la guerra, la fábrica y el espacio.

Los científicos siempre han conocido esta limitación de la robótica, y muchos consideran más importante el desarrollo de los *cyborgs,* sistemas autónomos hombre-máquina que combinan los dos *hardware* y los dos *software,* que el de los robots. Son seres técnicos que pueden obedecer tanto códigos informáticos como códigos éticos, son resistentes y fuertes como el metal, pero lo suficientemente flexibles para adaptarse a cualquier ambiente, son, además, cuerpos susceptibles de ser organizados y codificados de manera industrial, en serie.

---

vez en la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y, posteriormente, en su adaptación al cine realizada por Ridley Scott con el título Blade Runner. Los replicantes son seres artificiales, industrialmente creados que imitan al ser humano en su aspecto físico y en su comportamiento, llegando a ser virtualmente indistinguibles.

90 Marvin, el androide paranoide, es uno de los personajes principales de la serie de radio y posteriormente serie de libros *La guía del autoestopista galáctico,* escrita por el comediante inglés Douglas Adams. El androide construido por la compañía cibernética Sirius es el robot más inteligente de toda la galaxia, es una criatura melancólica y miserable que se menosprecia y critica su propia existencia.

91 ASIMO (nombre producto del acrónimo proveniente del inglés de “Advanced Step in Innovative Mobility”, paso avanzado en movilidad innovadora), es un robot humanoide presentado por la compañía japonesa Honda en el año 2000.

La primera vez que la palabra *cyborg* fue usada no ocurrió en el campo de la literatura juvenil, sino en el de la exploración espacial. Los primeros en darle nombre fueron dos ingenieros aeroespaciales norteamericanos que se encontraban trabajando en un campo completamente ajeno al de los autómatas, los robots o los golem. El concepto de *cyborg*, originalmente, se plantea como solución a un problema pragmático de la vida cotidiana en el espacio, para extender las capacidades del ser humano y posibilitar su existencia en un ecosistema para el que no se encuentra preparado.

¿Cuáles son algunos de los dispositivos necesarios para la creación de un sistema autorregulado hombre-máquina? Esta autorregulación debe funcionar sin el beneficio de la consciencia de manera que coopere con los controles homeostáticos autónomos propios del cuerpo humano. Para este complejo organizacional exógeno, que funcionaría inconscientemente como un sistema homeostático integrado, proponemos el término "*cyborg*", el cual incorpora intencionalmente componentes exógenos, extendiendo la función de control autorreguladora del organismo, de forma tal que sea posible adaptarse a nuevos ambientes.[92]

Con esta definición, estos dos hombres de la Guerra Fría acabaron con la ficción lineal, extrajeron la relación hombre-máquina del campo de la ideología y la introdujeron al campo de las imágenes; pareciese que de una pincelada pudieron borrarse siglos de tradición, de literatura, de relojería y de ciencia. Sin embargo, la historia del *cyborg*, como criatura de realidad social, ya había comenzado más de 100 años antes y nadie la había percibido.

92 Manfred Clynes y Nathan Kline, "Cyborgs and space," *Astronautics* (1960): 27.

1.2.3. La realidad social de los organismos cibernéticos.

> *¡Sólo quiero recordaros, micos, que todos y cada uno de vosotros le habéis costado al gobierno, contando las armas, el traje acorazado, las municiones, los instrumentos, la instrucción y demás, e incluido todo lo que coméis de más, habéis costado, digo, un total de más de medio millón! Añadid a eso los treinta centavos que valéis realmente, y es una gran suma. – Nos miró furioso –. ¡De modo que hay que devolverlo todo! No nos importa perderos a vosotros, pero no podemos quedarnos sin ese precioso traje que lleváis. No quiero héroes en este equipo. Al teniente no le gustaría. Tenéis un trabajo que hacer. Bajáis, lo hacéis, mantenéis los oídos bien abiertos para la llamada de regreso, y aparecéis para que os recojan a paso ligero y por números. ¿Entendido?*
>
> *Sargento Jelly dirigiéndose a su pelotón.*[93]

El *cyborg* no puede existir en una realidad ideal ni tampoco en una realidad natural, pues no está equipado para ejecutar su programa en estas, no tiene forma de relacionarse con ellas. Donna Haraway presenta el *cyborg* como una criatura de realidad social y de ficción, como un habitante y un constructor de estas realidades. Esta premisa nos lleva a preguntarnos por la naturaleza de estos dos reinos en relación con las criaturas que estamos describiendo, así como en la realidad social específica que existe entre la realidad social y la ficción. Estamos inquiriendo por la naturaleza de un mundo donde la historia se construye y es susceptible de ser reconstituida a partir de los individuos mismos, un mundo donde la ficción se escribe diariamente y se revisa cada hora, cada minuto, donde la historia presenta bifurcaciones cada segundo y describe metamorfosis de este mundo cada millonésima de segundo, estamos perplejos contemplando una realidad cuántica y tratando de preguntarnos por su naturaleza.

La realidad cuántica que habita el *cyborg* tiene mucho en común con la realidad social que habita el ser humano. Para comenzar, la primera existe en un plano diferente a la realidad biológica y a la realidad cotidiana, existe en un plano donde la materia de las cosas es la información y la

---

93 Robert Heinlein, *Tropas del espacio* (España: Ediciones Orbis, S.A., 1986), 7.

forma de las cosas es la transmisión de esta. Así, dice Haraway, "La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción".[94] En un mundo donde la materia es información y la forma es transmisión, cambiar cualquier parte del código implica cambiar toda la realidad.

Igual que todas las criaturas conscientes de la creación, los *cyborgs* habitan varias realidades al mismo tiempo, habitan mundos de utopías socialistas y verdades toyotistas, existen al mismo tiempo en realidades cotidianas y realidades extraordinarias, excéntricas y fantásticas. Estas extrañas criaturas habitan la ficción de la ciencia, la ficción de la historia, la ficción de la ficción y la ficción de la realidad cotidiana; sin embargo, y a diferencia de otros habitantes de estos mismos reinos, la existencia del *cyborg* consiste en reprogramar esta(s) realidad(es). En contradicción, si revisamos el concepto de realidad de la vida cotidiana de Berger y Luckmann, escrita desde el punto de vista del hombre orgánico, vemos que este tiene una naturaleza evidentemente totalitaria, impone su hegemonía sin sutilezas, sin gradaciones, sin posibilidad de reescrituras, pues se encuentra afuera del organismo.

Esta es la realidad de la vida cotidiana, su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame suprema realidad. La tensión de la conciencia llega a su apogeo en la está, es decir, esta se impone sobre la conciencia de manera masiva, urgente e intensa en el más alto grado.[95]

En la realidad suprema no hay ficción, este es otro tipo de literatura, es literatura legal. Increíblemente, eso parece tener sentido para el hombre moderno que puede asumir que sus *inputs* son los mismos de sus congéneres, lo cual quiere decir que todos los hombres son iguales.

94 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York: Routledge, 1991), 149.

95 Peter Berger y Thomas Luckmann, L*a construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001), 39.

"La realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del «aquí» de mi cuerpo y el «ahora» de mi presente. Este «aquí y ahora» es el foco de la atención que presto a la realidad de la vida cotidiana".[96] En el mundo del *cyborg*, para bien o para mal, no existe una sola forma de *input*, no existe un solo tipo de ojo, una sola forma de mano, una sola manera de procesar la información. En el mundo del *cyborg*, no existe el entendimiento de un "aquí y ahora" con el cual se presentan formalmente como iguales para todos, y así, la realidad de la vida cotidiana no puede imponer su hegemonía al *cyborg*. Si el "aquí y ahora" es reducido a simples *inputs* y *outputs*, a mera transmisión de información, la interfaz que conecta al *cyborg* con la realidad social es la que determina el modo de existencia de esta realidad. Para el mundo orgánico-mecanicista de la Modernidad, para el hombre histórico, acontece en un mundo predispuesto, nuestra relación con el mundo está prediseñada. Para nosotros, si nos consideramos hombres orgánicos e históricos, la única opción es aceptar el mundo

> *"no solo como existente antes de nuestro nacimiento, no solo como habitado por semejantes, sino interpretado por ellos de maneras típicas; no solo como poseedor de un futuro, sino como poseedor de un futuro que en el mejor de los casos, solo está parcialmente determinado".*[97]

Según esta visión del mundo, todos somos pequeños entes que pueden reaccionar a estímulos en nuestro ambiente con diferentes grados de libertad, dependiendo nuestro "acervo de conocimiento a la mano".[98] El mundo

96 Ibid.

97 Maurice Natanson, "Introducción", en *El problema de la realidad social* (Buenos Aires: Amorrotu editores, 1979), 18.

98 Alfred Schütz (1899-1959) sociólogo y filósofo austriaco, denominó como "acervo de conocimiento a mano" a aquello de lo que dispone el individuo integrado por tipificaciones del mundo del sentido común. "Toda interpretación de este mundo se basa en un acervo de experiencias previas sobre él, que son nuestras o nos han sido transmitidas por padres o maestros; esas experiencias funcionan como un esquema de referencia en forma de "conocimiento a mano" Alfred Schütz, *El problema de la realidad social* (Buenos Aires: Amorrotu editores, 1979), 39.

se presenta al sujeto como un ecosistema cotidianamente inmodificable, un medio ambiente contra el que no es posible siquiera pensar en luchar; es un mundo que, para ser cambiado, exige de hombres extraordinarios en circunstancias extraordinarias, o de complejos y gigantescos movimientos sociales, que se asemejan más a placas tectónicas desplazándose pocos milímetros cada año que a furiosas estampidas recorriendo la tundra y destruyendo todo a su alrededor. Este, el mundo de los seres humanos de carne y hueso, de ficciones históricas y ficciones legales, es un mundo donde el cuestionamiento de la realidad se convierte en algo extraordinario y excéntrico, algo que aquí y ahora parece imposible. El mundo de los organismos es un sistema donde "Las instituciones, en cuanto facticidades históricas y objetivas, se enfrentan al individuo como hechos innegables".[99] El mundo de los organismos es una imagen legal del mundo.

Esto sucede, en gran medida, porque para mí, como hombre moderno "solo una parte muy pequeña de mi conocimiento del mundo se origina dentro de mi experiencia personal".[100] La situación es completamente diferente para el *cyborg*. En este caso, la realidad se presenta como un asunto de escritura y de edición, como un problema de *inputs* y *outputs*, de traducciones, de montajes, fotografía y *collage*. En el mundo del *cyborg,* la realidad no es un problema de instituciones, es un problema de estados de información, es el problema de las combinaciones posibles, las recombinaciones de estas y sus recombinaciones *ad infinitum*. El *cyborg* escribe su propia realidad, pero no lo hace usando el lenguaje lineal tradicional, sino lenguajes de programación. "La gente, a la vez material y opaca, dista mucho de ser tan fluida. Los cyborgs son éter, quintaesencia".[101] La

---

99 Ibid., 82.

100 Ibid., 44.

101 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York: Routledge, 1991), 156.

realidad social del *cyborg* es código fuente[102] y código de máquina[103] (autocompilado), es programada y programable, es cibernética, ficcional y cotidiana, es ficción programática, programada que busca programar. El *cyborg* escribe su propio mundo en un juego de tensiones entre lo orgánico y lo sintético, entre lo *hardware* y lo *software*, entre el totalitarismo robotizante de los aparatos y la promesa de una verdadera libertad.

Estas tensiones se desarrollan en un órgano del *cyborg* (el cual está compuesto por *hardware* y *software*) que muchos han dado en llamar interfaz, la cual es lo que le permite a este comunicarse con su aquí y ahora, relacionarse con el mundo y programarlo y, por supuesto, crear nuevas realidades durante cada instante que pasa, escribir nuevos mundos durante cada interacción (o como diría Flusser, a cada gesto). La interfaz puede ser definida como esa membrana que permite al *cyborg* leer/escribir la realidad.

Una interfaz orgánica tradicional, como mis ojos, acerca el mundo, lo trae hacia mí. Mi cerebro hace una interpretación de la imagen del mundo a medida que este se desarrolla y al mismo tiempo que yo me desarrollo en él (y para él). En un proceso sincrónico, mis manos van a transmitir información a mi mente "en directo" desde el mundo, y yo voy a transmitir información "en tiempo real" desde mi mente al mundo para cambiarlo. Una herramienta o una prótesis no se presentan como una interfaz a mi mente; mis gafas, por ejemplo, cambian la dirección de la luz que llega a mis ojos para reubicar el plano focal, proceso que no implica

102 El código fuente de un programa informático, o cualquier software, es el conjunto de líneas de texto que definen las instrucciones que debe seguir la computadora para ejecutar dicho programa. Está escrito por un programador (humano) en cualquiera de los lenguajes de programación existentes. Este código, en primera instancia, no es directamente ejecutable por la computadora, pues para ello debe ser traducido a código de máquina. Las máquinas no entienden lenguaje de programación.

103 El código máquina es el sistema de códigos directamente interpretable por un circuito microprogramable, como el microprocesador de una computadora o el microcontrolador de un autómata. Los humanos no entienden lenguaje de máquinas.

una traducción bidireccional de información. Esto quiere decir que mis lentes, aunque prótesis, no me convierten en *cyborg* porque el mundo sigue siendo el mismo con o sin gafas.

Una interfaz, en líneas generales, funciona transcodificando el mundo en imágenes y transcodificando las imágenes en mundo. "Cualquier proceso de comunicación entre seres humanos —o entre cualquier tipo de aparato "inteligente", ya sea mecánico o biológico— presupone un sistema de significación como condición propia necesaria".[104] Tal sistema puede ser considerado como una construcción semiótica autónoma, como aquello que permite la comunicación de los entes, aquello que no es mundo y código al tiempo.

La interfaz, dirán los postestructuralistas, es una superficie, una membrana. Un límite que se abre en dos sentidos, ambos afectando el mundo. La interfaz es prótesis semiótica. Funciona codificando lo externo desde lo interno para cambiar lo interno y codificando lo interno desde lo externo para cambiar lo externo. El mundo, para el *cyborg,* es a la vez *input* y *output* (I/O). De esta manera, la interfaz, como una membrana viva, se abre al mundo en dos formas: *hardware* y *software*, y cada uno de estos percibe el mundo (y lo escribe) en los roles de medio y código.

Mundo
Transmisión (medio)
Transcodificación (código)
Plano del hardware
Interfaz-- Interfaz
Plano del software
Transcodificación (medio)
Transmisión (código)
Mundo

104 Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General* (Barcelona: Lumen, 2000), 25.

El ejemplo perfecto de esto es Neil Harbisson y su interactuar con el mundo. Este *cyborg* nació humano, pero padeciendo un trastorno congénito, de esos que solamente son considerados como enfermedad en el mundo moderno, llamado acromatopsia. El paciente de esta enfermedad nace viendo en blanco y negro, como si el canal de crominancia del mundo se hubiese perdido en la transmisión y solamente estuviésemos recibiendo el canal de luminancia.[105] Se estima que esta enfermedad afecta solamente a unas 30.000 personas en todo el mundo, razón por la cual, por fuera de la comunidad médica, se encuentra muy poca literatura al respecto. Tan extraña es esta enfermedad que el mismo Neil Harbisson no fue diagnosticado hasta que tenía 11 años. Durante todo ese tiempo, "el niño parecía completamente normal, salvo que parecía confundir los colores todo el tiempo".[106] Esta situación nunca fue de alarma, pues, en la realidad cotidiana, todos podemos ver los colores, nadie espera que existan personas que no vean colores. Incluso, después de haber sido diagnosticada la enfermedad, mucha gente no podía asimilar la condición de Harbisson, negándose a creer que existieran seres humanos que ven el mundo en blanco y negro. Esto no representaría un problema digno de citar en un libro sobre fotografía si el joven hubiese continuado simplemente estudiando música y vistiéndose exclusivamente con ropa blanca y negra. Sin embargo, este inquieto muchacho alguna vez, en una conferencia sobre cibernética, escuchó a Adam Montandon, un científico y emprendedor inglés con quien más adelante se asociaría para desarrollar el primer *eyeborg* de la historia.

---

105 En ocasiones presenta otros síntomas, pero, para este caso en particular (Harbisson), la enfermedad solamente presenta esta sintomatología. Generalmente, los pacientes de acromatopsia presentan síntomas similares a la televisión aérea en blanco y negro: perdida de agudeza visual, gran dificultad de visión en condiciones de alta luminosidad, fotofobia y nistagmus.

106 Sally Davies, "First Person: Neil Harbisson", *Financial Times*, 17 de agosto de 2012, http://www.ft.com/cms/s/2/50efc98a-e66a-11e1-ac5f-00144feab49a.html#axzz2hRGRSX47.

La aproximación tradicional de la ingeniería biomédica al problema de la prótesis se enfoca al reemplazo del órgano perdido o sus funciones. Piernas, brazos, ojos, cabello, o caminar, tomar cosas, enfocar, ver colores. En famosos casos, como el implante coclear,[107] se pretende que el paciente escuche de manera que pueda relacionarse con el mundo de la misma forma que todos lo hacemos, o sea, que escuche las mismas cosas que todos escuchamos. El *eyeborg* de Montadon y Harbisson es una prótesis muy particular, pues no transforma el color en señales para que el cerebro reconozca el color de la misma forma en la que nosotros lo reconocemos: el eyeborg no le permite al paciente *ver* los colores, le permite oírlos.

El color de las cosas, considerado como un *input*, puede ser codificado como queramos. En el *eyeborg,* una cámara captura las imágenes del mundo y las convierte en una secuencia de bits; posteriormente, un chip va a leer esos unos y ceros como si fuesen notas musicales y un pequeño altavoz va a emitir los nuevos sonidos al oído de la persona. Dependiendo del color que se encuentra frente al sensor de la cámara, el sistema producirá un sonido determinado, ese sonido entra por el oído de la persona, quien traduce esos impulsos en una nueva forma de percibir colores.

Originalmente, el sistema tenía muy poca resolución (300 colores), pero gracias al desarrollo propio de los conjuntos técnicos, actualmente, es capaz de registrar miles de tonos, incluidos muchos por fuera del espectro visible (tonos ultravioletas e infrarrojos). Dirá Harbisson que esa es una de las ventajas de ser un *cyborg*, "en lugar de que tus sentidos se hagan imperfectos con la edad, a cada año que pasan serán mucho mejores".[108]

107 El implante coclear es un transductor. Transforma las señales acústicas en eléctricas que estimulan directamente el nervio auditivo. Estas son procesadas mediante las diferentes partes que forman el implante mismo, algunas de las cuales se colocan en el interior del cráneo del paciente y otras en el exterior. Puede ser utilizado para personas sordas o que tengan muchas dificultades auditivas.

108 "The Human Eyeborg: Neil Harbisson," en *TEDxGateway,* 12 de Febrero 2013, http://www.youtube.com/watch?v=d_mmwrbDGac&feature=youtube_gdata_player.

Harbisson, músico de profesión, se ha hecho famoso por producir imágenes gráficas en las que refleja la percepción sonora que tiene del mundo, igualmente, ha compuesto varias piezas de música electrónica basándose en la forma que percibe los colores. Esta forma de estar en el mundo de un *cyborg* funciona en dos niveles: la realidad social y la ficción (programática). El sistema organismo-mecanismo va a tomar el "aquí y ahora" del mundo como un *input*, lo va a convertir en una historia interactiva, la cual puede ser interpretada como el *cyborg* quiera y, posteriormente, de acuerdo con esa interpretación, la criatura va a actuar sobre la realidad como *output*.

La realidad como *output* es una realidad que también es código programable (genético, legal, fuente, de conducta, social, etc.). Harbisson hará cambiar las leyes de su país para usar su *eyeborg* en la fotografía del pasaporte y, así, ser reconocido como el primer *cyborg* del Reino Unido, y esto es posible porque, en el mundo, los códigos son reprogramables. La forma de interactuar del *cyborg* con la cotidianidad es una forma semiótica, es la forma en la que este construye la realidad social, pues esta no es texto lineal, es imagen.

Sin hacer un gran esfuerzo, podemos encontrar que todos somos *cyborgs*, cada vez que usamos nuestras cámaras, nuestros *smartphones*, nuestros PC, nuestras cuentas en las redes sociales, cuando usamos nuestras tarjetas de crédito y nuestras identificaciones. Cada vez que formamos un conjunto técnico persona-aparato, biológico-electrónico, orgánico-mecánico o ideológico-imaginístico, nos transformamos en *cyborgs*. En palabras de Donna Haraway:

A finales del siglo XX —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. Éste es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica.[109]

109 Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Nueva York: Routledge, 1991), 150.

Si todos, en mayor o menor medida, somos *cyborgs*, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos o entrar en el terreno de la metafísica más cruda, que la realidad social, se construye-escribe a través de millones de interfaces interconectadas, produciendo millones de líneas de código autocompilable cada segundo, produciendo un incontable número de realidades posibles cada segundo.

El mejor ejemplo de esto es la imagen que produce el *cyborg* de la fotografía. Esta imagen tiene más en común con la maravillosa visión polifacética de una mosca que con la patética visión binocular humana. A cada segundo, millones de fotografías son tomadas, mostradas, impresas, subidas a Internet, borradas, editadas, descritas, criticadas, pensadas, descartadas, planeadas o cualquier posibilidad que el programa del *cyborg* de la fotografía permita. La situación se torna un poco escalofriante si tenemos en cuenta que cada una de estas imágenes inaugura un mundo nuevo y cada uno de estos mundos nuevos hace interfaz con la realidad social del *cyborg* de la fotografía, que somos todos nosotros.

1.2.4 Lo misterioso, lo cuántico y lo planetario de la fotografía

> *Ésta es la Tierra. No el eterno hogar de la Humanidad, sino el punto de partida de una infinita aventura. Todo lo que has de hacer para conseguirlo es tomar tu decisión. Es sólo tuya. Tú, yo y el contenido de esa cueva estaremos protegidos por un campo de fisio-tiempo contra el Cambio. Cooper y su mensaje desaparecerán. La Eternidad desaparecerá junto con la Realidad de mi Siglo, pero nosotros nos quedaremos para tener hijos y nietos, y la Humanidad permanecerá para llegar hasta las Estrellas.*
>
> *Noys Lambent a Andrew Harlan.*[110]

A primera vista, la técnica, de la cual la fotografía es imagen, parece estar en control exclusivo de las personas. La tradición occidental nos ha llevado a pensar que la técnica existe para la emancipación laboral del

110 Isaac Asimov, *El fin de la Eternidad* (Madrid: Ediciones Orbis, S.A.,1982), 166.

hombre, sin embargo, esta imagen es un espejismo. La técnica no es golem ni automatón, no es sirviente ni herramienta. Las relaciones entre lo humano y la técnica son mucho más complejas de lo que estos términos pueden dar cuenta, pues tanto el judío como el cristiano son criaturas cuyas raíces yacen en eras pasadas. Frente al objeto técnico posmoderno, no se puede caer en el ciego positivismo de Sillicon Valley ni en la negación ludista,[111] la aproximación a este debe hacerse desde el diálogo y con la mente abierta al misterio.

Postula Heidegger, al percibir el poder que una bomba de uranio posee, que "Mientras concibamos la técnica como instrumento, vamos a permanecer apegados a querer dominarla y omitiremos la esencia de la técnica".[112] Tal esencia, para el filósofo alemán, estará en "lo misterioso de todo desocultamiento, esto es, de la verdad";[113] mientras que para algunos, estará en la técnica misma; para otros, en el progreso, en la sociedad, en el capital; y para otros más, la esencia de la técnica reside en su capacidad para generar procesos de individuación y concreción técnica. Esta capacidad, que reside[114] en el punto donde la sociedad hace interfaz con sus máquinas, será descrita por Flusser como "la tendencia de Occidente hacia el aparato".[115] Esta tendencia nace de la misma relación entre el humano y la tecnología propia del capitalismo moderno, inaugura un mundo de *cyborgs* y lo codifica con un algoritmo fundamental: la autorre-

111 El ludismo fue un movimiento social y político del siglo XIX encabezado por artesanos ingleses, que protestó entre los años 1811 y 1817 contra las nuevas máquinas que destruían el empleo. Aunque el origen del nombre ludista es confuso, una teoría popular es que el movimiento recibió su nombre a partir de Ned Ludd, un joven que supuestamente rompió dos telares en 1779. El ludismo ha sobrevivido y se ha transformado en lo que hoy llaman neoludismo, que ha surgido para describir la oposición a múltiples formas de tecnología, sobretodo la electrónica.

112 Martin Heidegger, F*ilosofía, ciencia y técnica* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997), 144.

113 Ibid., 145.

114 Habita, existe en y por, territorializa, ritornelotariza, etc.

115 Vilém Flusser, *Post-history* (Minneapolis: Univocal, 2013), 8.

plicación y concreción del algoritmo hasta el infinito. Gilbert Simondon presenta este algoritmo en su libro *El modo de existencia de los objetos técnicos*,[116] en el cual describe la forma en la que dichos objetos de Occidente tienden hacia su propia emancipación de otros entes, porque "las necesidades humanas se diversifican al infinito, pero las direcciones de convergencia de las especies técnicas son de número finito".[117] Este algoritmo fundamental para el modo de existencia de los objetos y la imagen técnica es la causa del totalitarismo robotizante de los aparatos presentado por Flusser. El *Cyborg* (aquel que contiene a todos los *cyborgs*) tiende hacia su autorreplicación y su perfeccionamiento hasta el infinito, en contra de toda posible entropía y humanismo.

Esa cosa que llamamos *cyborg* pertenece a un cúmulo más amplio de entes que Simondon llamará conjuntos técnicos, y lo que conocemos como "la fotografía" es uno de ellos. Esto no quiere decir que la fotografía deje de ser el proceso por el cual se fija una imagen sobre un soporte sensible usando una cámara o, al mismo tiempo, el conjunto total de todas las fotografías tomadas y por tomar en la historia o, al mismo tiempo, el aparato fotográfico flusseriano o el campo de la fotografía o, por supuesto, el mismo *cyborg* fotográfico. Por el contrario, este es un nivel mayor, un nivel que articula a todos los otros niveles previamente citados. Este es el nivel donde se da lo misterioso, lo cuántico y lo planetario de la fotografía como conjunto técnico particular e identificable.

El ente simondoniano no existe como individuo (finalizado, completado, terminado), existe como proceso de individuación. De ahí que, a los entes que hemos decidido identificar con el mote de *cyborg,* Simondon los denomine conjuntos técnicos, que son un tipo de objetos técnicos, y propone que todos estos existen en un proceso de "evolución técnica

116 Aunque nunca lo va a llamar algoritmo.

117 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 45.

natural”[118] a partir de una esencia técnica primigenia. Aunque, similar a la evolución de las especies descrita por Darwin y Mendel, entre otros, la evolución técnica difiere de esta por tratarse a la vez de un proceso de mejoramiento y de emancipación. De acuerdo con el algoritmo inicial del programa de los objetos técnicos, la evolución técnica natural tiende hacia el progreso[119] para una mejora continua en aspectos determinados del individuo técnico y una emancipación para alcanzar un mayor grado de autonomía.

En el caso de la fotografía, podemos afirmar que todas las cámaras provienen de la primitiva y artesanal cámara obscura, esa esencia técnica particular no ha variado. Sin embargo, la esencia técnica no se mantiene incólume en el transcurso del proceso evolutivo, esta va mutando y generando nuevas “razas” de esencias técnicas. Si revisamos un poco la historia de la fotografía, podremos encontrar casos particulares que respalden esta aseveración. Por ejemplo, sabemos que la esencia técnica de todas las películas proviene de la emulsión de betún de Judea de Niépce. Aunque esto no implica que sea lo mismo una Kodak Chrome que la placa autocroma de los Lumière, pues, aunque tienen un ancestro en común, el desarrollo de estos dos objetos técnicos proviene de ramas diferentes de la familia. La primera, de las películas flexibles de uso doméstico desarrolladas por la Kodak desde finales del siglo XIX; y la segunda, de las profesionales placas de vidrio y metal. Y pese a que el consenso afirme que la Kodak Chrome es mejor que la placa autocroma, miles de fotógrafos profesionales preferirán los resultados visuales de la segunda.

Para Simondon, los objetos técnicos tienen una existencia dinámica que comienza, incluso, antes de la fabricación de un prototipo, cuando las ideas buscan organizarse en un evento concreto al que vamos a llamar in-

118 Ibid., 64.

119 Hasta el final del proceso de escritura de este libro, no hemos encontrado una palabra que se articule mejor que “progreso”. Por eso la usaremos, aunque suene moderna y no aparezca en los textos de Simondon o de Flusser.

vención. El objeto que puede ser pensado como primitivo o como original "es la traducción en la materia de un conjunto de nociones y de principios científicos separados unos de otros en profundidad, y ligados solamente por sus consecuencias, que son convergentes para la producción de un efecto buscado".[120] Este primer objeto técnico cumple una función, logra un objetivo, se encuentra más en el terreno de la ciencia que en el terreno de la técnica. Para comenzar su proceso de individuación, necesita de un uso, pues hasta el momento "no es un sistema natural, físico; es la traducción física de un sistema intelectual".[121]

La primera cámara fotográfica no era más que una caja con un lente a un lado y una placa al otro, no contaba con obturadores, diafragmas o distancias focales variables. Si fuésemos viajeros en el tiempo, no podríamos encontrar en esa caja algún rastro de lo que será el sistema réflex o el *flash*, lo único que había era un hombre con una caja y varias teorías científicas sobre lentes y químicos sensibles a la luz. Sin embargo, esa primera cámara fotográfica es tan cámara fotográfica como una *CyberShot* y, en ese momento, la fotografía era tan fotografía como lo es ahora, simplemente se hallaba en un momento diferente de su evolución. Simondon va a nombrar esos estadios más tempranos como abstractos y va a plantear una tendencia hacia la concreción de estos. A diferencia del objeto técnico que se encuentra en un momento más abstracto, "el objeto técnico concreto es aquel que ya no está en lucha consigo mismo, aquel en el cual ningún efecto secundario perturba el funcionamiento del conjunto, o es dejado fuera de ese funcionamiento".[122] Por ejemplo, a primera vista, parece más concreto, adelantado y evolucionado el sistema de sincronización del flash por radiocontrol, sin embargo, es mucho más concreto sincronizar usando el antiguo sistema de cable sincro. El radio, aunque

120 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 67.

121 Ibid.

122 Ibid., 56.

incorpora la opción de usar varias frecuencias, es susceptible de recibir interferencia de otros radiocontroles, por esta situación particular podemos decir que el sistema de sincronía por cable es más concreto. Aunque esta interferencia solamente se presenta cuando hay varios fotógrafos sincronizando al tiempo, esto es algo muy común en escuelas de fotografía y en estudios grandes; y a pesar de que puede ser corregida fácilmente, al usar el más primitivo y sencillo cable de sincronía, nunca hay interferencia. Esto acontece porque el cable de sincronía está en un punto más concreto que el radiocontrol. Lo cual no significa que el sistema de radio control esté menos desarrollado, o sea de menor calidad, sino que el sistema de radio control requiere de más intervención humana para funcionar que el cable de sincro (intervención humana que se reduce al acto físico de cambiar las frecuencias en los controles del radio). El cable de sincro ya no tiene más posibilidades, ya se concretizó todo lo que se podía concretar, ya cumple su función sin intervención humana y, por lo tanto, podemos decir que se autorregula. Cuando un objeto técnico se autorregula completamente (totalitariamente), excluye al ser humano de su funcionar y de su algoritmo. Este es el fin de los procesos de individuación y concreción de los objetos técnicos. En la Pequeña historia de la fotografía, Benjamin se refiere a los primeros procesos de revelado como procesos complejos y artesanales que requieren de una relación directa del cuerpo del fotógrafo en su producción y atribuye a este los excelentes resultados de los primeros fotógrafos de “los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar”.[123]

Por supuesto, todos sabemos que no es posible comparar los resultados de la fotografía digital actual con los de los daguerrotipos, pues son productos de procesos diferentes, de tiempos diferentes y de tecnologías diferentes. Así, mientras que la fotografía actual tiene la posibilidad de imitar los resultados de todos sus predecesores, algo del aura de estas antiguas imágenes se escapa. Clara evidencia de esta situación es presentada

123 Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía,” en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 69.

por Benjamin al enfrentarse a las imágenes producidas con la temprana daguerrotipia, pues, en ellas, encuentra una gama de tonos grises claros, completamente ausentes en la fotografía de su tiempo. Estos tonos son posibles gracias a que el daguerrotipo produce imágenes sobre placas de plata yodada que "debían ser sometidas al vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen".[124] La combinación de trabajo manual, del cuerpo de quien revela la imagen, los antiguos materiales en desuso y la imposibilidad de reproducir exactamente esos tonos (los daguerrotipos no se pueden copiar) le permite a Benjamin encontrar un aura particular en estas tempranas imágenes. Situación similar nos sucede a todos cotidianamente cuando comparamos las fotografías análogas del siglo XX con las fotografías digitales del XXI, aunque sabemos que las fotografías contemporáneas son de mejor calidad, identificamos que hay algo que se ha perdido con el nuevo sistema, hay algo de humano que se ha extraviado en el proceso de digitalización de las imágenes.

El patrón evolutivo de los objetos técnicos va generalmente desde lo más abstracto (artesanal, humano) hasta lo más concreto (industrial, autónomo, totalitario). Este patrón evolutivo agencia sus momentos de manera similar a la evolución natural, por eso, "no se debe confundir un aumento del carácter concreto del objeto técnico con una ampliación de las posibilidades del objeto técnico por complicación de su estructura"[125], pues equivale a confundir la evolución de las especies con un proceso de mejoramiento continuo taylorista. No son escasas las evidencias de la no linealidad del patrón evolutivo, tanto de los de los objetos técnicos como de las especies animales, por ejemplo, durante los años sesenta era posible viajar en un vuelo comercial desde Nueva York a París en tres horas, pero, hoy en día, se tarda ocho, consecuentemente; un tiranosaurio rex podría acabar fácilmente con el más inteligente chimpancé contemporá-

124 Ibid., 73.

125 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 52.

neo. Tanto el *concorde* como el tiranosaurio son espléndidos momentos de procesos evolutivos no lineales, superiores en muchos aspectos e inferiores en muchos otros a momentos posteriores en el tiempo.

Entonces surge la pregunta: ¿cómo se inicia el camino de la concreción del objeto técnico abstracto desde "un hombre con una caja" hasta el misterioso, planetario, cuántico y sorprendentemente concreto objeto técnico "fotografía" del siglo XXI? Los objetos técnicos son injertados en un punto histórico de la sociedad por inventores y empresarios que simplemente canalizan todo en un primer ejercicio de concreción al que llamamos la invención. Después de esto, el inventor original pierde el control de su invención, y la "naturalidad" de los procesos históricos de Occidente, a veces, genera un meristema cambial social[126] y, a partir de ahí, veremos crecer una nueva rama evolutiva. El resultado de este injerto se convierte

126 Puede sonar extraña la metáfora acá usada, sobre todo, teniendo en cuenta que Simondon no es muy dado a representar la evolución con la metáfora tradicional del árbol. Sin embargo, la técnica botánica de injerto se parece mucho a la forma en la que el autor presenta el inicio de nuevas esencias técnicas. Pues es la unión antinatural de dos plantas diferentes para la obtención de una nueva. Como todos sabemos, en botánica, para realizar un injerto necesitamos dos especies de plantas diferentes (aunque similares) y que sus tejidos entren en contacto. Así es como rompemos una y la injertamos en la otra. Hay que permitir que las heridas de las plantas se toquen. En ningún momento, las células de las dos plantas se mezclan, los tejidos por encima y debajo del punto de injerto permanecen por completo diferentes, independientes y hasta podemos decir que autónomos. El resultado del injerto, la nueva planta, viene dada por la formación de un callo parenquimático a raíz del corte. Algunas de las células de este callo se van a transformar, en lo que los científicos llaman meristema cambial o cámbium. El cámbium es el que puede volver a producir los tejidos vasculares, estableciendo así la comunicación simplástica entre ambos grupos de células. Las células puestas en contacto reaccionan ante el tejido extraño, pues se trata de seres vivos y eso pone en riesgo la viabilidad del injerto, pero a la vez posibilita su futuro. Posteriormente, la unión se completa mediante la división de los tejidos adyacentes en las superficies opuestas del grupo de células, y la firmeza de la fijación aumenta lentamente. La viabilidad del injerto depende de la formación de conductos vasculares entre las partes y el depósito de polisacáridos en el tejido de unión.

en un ente nuevo que evoluciona independientemente y el cual podría, incluso, dar forma a nuevos injertos. Múltiples mutaciones llevarán desde las abstractas cámaras de Niépce y Daguerre a objetos tan concretos como las cámaras digitales del siglo XXI. "El objeto técnico concreto, es decir evolucionado, se aproxima al modo de existencia de los objetos naturales, tiende a la coherencia interna, a la cerrazón del sistema de causas y efectos que se ejercen circularmente en el interior de su recinto".[127]

El patrón que sigue la concreción tiende hacia una búsqueda de autonomía en el funcionamiento del objeto técnico; sin embargo, esta tendencia no sigue una única línea, ya que el objeto técnico debe adaptarse a las necesidades sociales, los requerimientos económicos y los desarrollos de los otros objetos técnicos. Por ejemplo, un *flash* de polvo de magnesio de finales del siglo XIX requiere de mucha intervención humana para funcionar, mientras que un *cuboflash*[128] de mediados del siglo XX únicamente requiere de una sola señal en toda su vida útil; sin embargo, un *speedlight*[129] del siglo XXI requiere de un profesional de la fotografía educado para funcionar correctamente, así como de un proceso de aprendizaje de los procesos técnicos de la imagen, en los conceptos científicos que anteceden el objeto técnico y de los hechos sociales que lo preceden.

---

127 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 67.

128 El *Cuboflash*, *flash* desechable que se ubicaba directamente sobre una cámara Kodak Instamatic de finales de la década de 1960 hasta finales de los años ochenta. Permitía solo cuatro usos en toda su vida, rotando 90 grados de forma automática tras cada exposición. Al finalizar su uso, había que desecharlo.

129 Un *Flash Speedlight* de Nikon es un accesorio para cámaras réflex al que se le puede controlar la intensidad del disparo manualmente o que, si se quiere, se puede sincronizar con el exposímetro interno (TTL) de la cámara. En algunos modelos, se pueden incorporar filtros de luz, se puede cambiar la angulación de la cabeza del *flash*, se pueden sincronizar por radio e, incluso, se puede escoger con cuál cortina de la cámara sincronizar para efectos especiales de iluminación.

El proceso de individuación de los objetos técnicos se da en la relación que tienen con los seres humanos. Contrario a lo popularizado por la ciencia ficción, los objetos técnicos no pueden evolucionar técnicamente por su cuenta, pues esto no se encuentra en su programa. El proceso de evolución técnica es un proceso que se produce en las relaciones del objeto técnico con otros entes, en un proceso que Simondon describe así: "el objeto técnico progresa por redistribución interior de las funciones en unidades compatibles, reemplazando el azar o al antagonismo de la repartición primitiva; la especialización no se da función por función, sino sinergia por sinergia".[130]

En el caso de la luz de *flash*, las sinergias claramente reconocibles en su proceso de evolución están asociadas a la fotografía profesional y a la fotografía de uso social cotidiano. El flash incorporado en un *smartphone* está diseñado para funcionar automáticamente cuando la cantidad de luz en el ambiente sea muy baja. Por esta simple condición, podemos decir que el *flash* de un *smartphone* es un objeto técnico que se autorregula. En cambio, una cabeza *monolight*, que es el *flash* de estudio que usan los fotógrafos profesionales, es un complejo objeto técnico que requiere de mucha regulación por parte del ser humano. Su desarrollo se ha dado a partir de las sinergias tendientes a cubrir en detalle las necesidades particulares de cualquier toma y se ha disminuido la autorregulación al mínimo, esto quiere decir que el ser humano debe relacionar la luz del *flash* con el estudio. Para esto, el fotógrafo debe "leer" el exposímetro y calibrar la intensidad de las luces de acuerdo con el medio ambiente y las otras luces, debe decidir cómo difuminar la luz y qué filtros aplicar. El ser humano debe realizar la transducción entre la información en el mundo y los datos que las máquinas requieren para funcionar. Es imposible desasociar a los fotógrafos del desarrollo de la técnica fotográfica, porque el proceso de individuación de los objetos técnicos se da por acción humana.

130 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 55.

Millones de fotógrafos, de técnicos, de científicos, de economistas, profesores universitarios y hasta curadores de museos trabajan diariamente en esta empresa en la que nos hacemos técnicos mientras la fotografía sufre su proceso de individuación. Es un proceso en el que se forman hábitos, gestos y esquemas de acción que nos permiten servirnos de los objetos técnicos y a ellos de nosotros, pues el ser humano es "quien se transforma en medio asociado de las diversas herramientas".[131]

Por medio asociado, Simondon se refiere al "mediador de la relación entre los elementos técnicos fabricados y los elementos naturales en el seno de los cuales funciona el ser técnico.[132] Este medio asociado no es necesariamente humano, o exclusivamente humano, o social, o técnico, por el contrario, es una combinación de todos, es lo que denominamos, en el marco de este libro, como interfaz, que no solamente aparece en el *cyborg*, sino en otros tipos de objetos técnicos. Aunque para Simondon el medio asociado es principalmente las relaciones mismas, deja entrever siempre que existe una forma física y una forma programática de la existencia del medio asociado, *hardware* y *software*. En el paso de lo abstracto a lo concreto, siempre hay una gran cantidad de programación incluida en nosotros mismos, como en todas las actividades humanas. En otras palabras: "podemos crear seres técnicos porque tenemos en nosotros un juego de relaciones y una relación materia-forma que es muy análoga a la que instituimos en el objeto técnico".[133] Por esto, los objetos técnicos son parte de nuestro mundo actual, porque la relación que existe entre pensamiento y vida es "análoga a la relación entre objeto técnico estructurado y medio natural".[134] Concluye Simondon que el objeto técnico individualizado, como nuestro cable de sincro, es un objeto que fue inventado "por un juego de causalidad recurrente entre vida y pensamiento en el hombre".[135]

131 Ibid., 97.
132 Ibid., 78.
133 Ibid., 81.
134 Ibid., 81.
135 Ibid.

En el modo de existencia de los objetos técnicos, Simondon ve tres tipos de estos, los cuales diferencia a partir de su relación con el medio asociado (y, por ende, con nosotros): elementos, individuos y conjuntos. Así, "los objetos técnicos infraindividuales pueden ser nombrados elementos técnicos; se distinguen de los verdaderos individuos en el sentido de que no poseen medio asociado".[136] Un ejemplo de elemento técnico puede ser el pentaprisma,[137] que, en su sencillez y perfección, ya no requiere más evolución y se encuentra alienado dentro de la cámara. Por tratarse de un elemento técnico, el pentaprisma puede ser usado en otras máquinas que no son cámaras, como periscopios militares, equipos médicos o cualquier aplicación que requiera de las potencialidades del elemento. Podemos figurar que el pentaprisma es como un bloque de construcción, un ladrillo o un tornillo que puede ser usado en una multitud de construcciones diferentes. En la fotografía, hay miles de estos elementos técnicos: filamentos, cristales, filtros, tornillos, tuercas, anillos, pentaprismas, trípodes, telas y cualquier objeto técnico que no funcionen directamente para informar la imagen, para hacer mundo.

El individuo técnico presenta mayor complejidad gracias a la presencia de un medio asociado, a su contacto directo con el mundo (nuestro mundo). En el caso de la fotografía, existen muchos individuos técnicos: cámaras, exposímetros, luces, tiendas, reflectores, cajas de iluminación, cables de sincronía, etc., e incluso, en algunos casos, el fotógrafo como empleado técnico.[138] Podemos decir que el individuo técnico no solamen-

---

136 Ibid., 85.

137 Un pentaprisma es un prisma reflectivo de cinco caras empleado para desviar un rayo de luz en un ángulo de 90°. El rayo de luz se refleja rebotando dos veces dentro del prisma, permitiendo la transmisión de una imagen en ángulo recto sin invertirla, contrario a lo que haría un prisma común. Este es un componente fundamental de las cámaras réflex.

138 Por ejemplo, el fotógrafo forense, el fotógrafo científico, el fotógrafo médico, el fotógrafo para documentos, y todos aquellos que operan la cámara como parte de un sistema exterior a la fotografía y del cual la fotografía funciona como un mero funcionario.

te existe, como las cosas, sino que recibe del mundo información y proyecta al mundo información; lo que entonces nos permite concluir que tiene y usa para existir, en y para el mundo, un sistema de *inputs* y *outputs*. Algunos de estos I/O[139] tienen forma humana, otros tienen una forma social, otros tienen forma de información proveniente del mundo físico y otros de información proveniente de otras máquinas. Conforme más adelantado en su proceso de individuación se encuentra el individuo técnico, más autorregulación en sus procesos y funciones tiene, esto quiere decir que menos necesita la interacción con otro individuo para funcionar y menos requiere de lo que pasa por su I/O para regularse, pues autorregula en mayor medida su funcionamiento y su mundo. Como el individuo técnico hace interfaz con el mundo a través su I/O, podemos suponer que este evoluciona en relación con la función esperada por parte de los otros individuos con los que se relaciona. Sin embargo, este sentimiento de deseo no es siempre tal, pues no podemos olvidar que "la esencia de la concreción del objeto técnico es la organización de los subconjuntos funcionales en el funcionamiento total",[140] porque el modo de existencia de los objetos técnicos de Occidente implica que cada nueva generación de objetos será más concreta y autónoma (autorregulada). La tendencia evolutiva del individuo técnico es suprimir interfaces, alienarse del mundo para poderse concentrar en una única función.

Simondon encuentra que los individuos técnicos se agrupan en conjuntos técnicos, como el laboratorio de fotografía, donde se encuentran varios de estos, como la ampliadora, los rollos, el papel de fotografía o el cronómetro, los cuales, cuando hacen interfaz con un laboratorista crean imágenes. Algunos podrán decir que todo este conjunto técnico, el laboratorio de fotografía, puede ser reemplazado por un individuo técnico

---

139 En ciencias de la computación esta es la abreviación para un sistema de *inputs* y *outputs* que implica la existencia de una interfaz (hardware y software).

140 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 56.

minilab.[141] A primera vista, esto parece ser una muestra de una evolución en la fotografía, de un mejoramiento, no obstante: “El conjunto se distingue de los individuos técnicos en el sentido de que la creación de un único medio asociado es indeseable; el conjunto conlleva un cierto número de dispositivos para luchar contra esta creación posible de un único medio asociado”,[142] principalmente porque la persona que usa el conjunto técnico se transforma en el medio asociado.

El laboratorio de fotografía siempre generará tensiones contrarias al *minilab*. Estas son apreciables en la calidad de las imágenes que produce el primero y la automatización y rapidez del segundo. Cuando el fotógrafo escoge trabajar en el laboratorio de fotografía lo hace para quitarle la autorregulación del proceso a la máquina y entregársela al laboratorista (que idealmente es él mismo), quien funciona como una parte del sistema que regula la calidad de la imagen en su desempeño como interfaz de todos los objetos técnicos del laboratorio; en el *minilab*, el medio asociado es único y el objeto técnico demasiado concreto para las intenciones de un fotógrafo profesional. El humano en el laboratorio, funcionando como interfaz con el universo de la fotografía, aunque ofrece una mayor indeterminación, también ofrece más posibilidades. El laboratorista se opone a la tendencia hacia un único I/O, mientras que el *minilab* la fortalece.

Los conjuntos técnicos, como los laboratorios de fotografía, se relacionan con otros conjuntos técnicos, como las fábricas de ampliadoras, de cronómetros, de termómetros, de rollos, de papel de fotografía y hasta las de cubetas. O sea, los elementos e individuos técnicos del conjunto técnico que se articula en el laboratorio que, cualquier fotógrafo aficionado construye en el baño de su casa, provienen de otros conjuntos técnicos

141 Un *minilab* es un pequeño sistema para revelar e imprimir fotografías capturadas en rollos de 35mm. El sistema es completamente automatizado y no se requieren conocimientos técnicos profundos de fotografía para manejarlo.

142 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 85.

que, a su vez, provienen de otros conjuntos técnicos. La tecnicidad común que existe en el *minilab* y en el laboratorio reside en los elementos técnicos de estos conjuntos y de estos individuos. La fotografía es fotografía en laboratorio, en *minilab* y en *Photoshop*, lo que varía son los momentos del proceso de individuación en los que se encuentra el conjunto y su posición frente a los otros conjuntos técnicos.

Es en la tecnicidad de la fotografía donde se encuentra el misterio y donde reside su poder. La fotografía, como imagen técnica, articula, en su producción, cientos de millones de elementos técnicos (tornillos, lentes, anillos, espejos, pentaprismas, bombillos, clips, vidrios, lentes, cables, cuerda, etc.), miles de individuos técnicos (cámaras, *flashes*, radios de sincronía, *monolights*, *softboxes*, sombrillas, laboratorista, luminotécnico, etc.) y cientos de conjuntos técnicos (laboratorios, fábricas, tiendas de servicio, empresas de *software*, escuelas de fotografía, editoriales de fotografía, museos etc.).

El conjunto técnico introduce al ser humano en la ecuación de potencias y afectos, y este, en su misma individualidad, funciona como una fuerza negativa que desacelera la tendencia a la absoluta concreción de la sociedad en un conjunto técnico absoluto. Si tenemos en cuenta que, frente a conjuntos técnicos más pequeños, "las precauciones que toma el hombre para la conservación del objeto técnico tienen como fin mantener o conducir su funcionamiento en condiciones que lo vuelven no autodestructivo",[143] podemos asumir que, en la sociedad técnica, el más grande conjunto técnico, existe una precaución similar y que las personas ejercen una fuerza negativa similar al laboratorista.

La sociedad, si se considera a sí misma como individuo técnico, corre el riesgo de individualizarse como ellos, no solamente en sus ritmos, también en sus formas, su programa y su materia. Dirá Simondon que, en el individuo técnico, el desequilibrio entre causalidad y finalidad desapare-

143 Ibid., 100.

ce, que la máquina concreta está hecha para obtener un cierto resultado externo (informar el mundo) y que "cuanto más se individualiza el objeto técnico, más se borra esta finalidad externa en beneficio de la coherencia interna de funcionamiento".[144] Este es el algoritmo que programa la autorreplicación y concreción del mismo algoritmo hasta el infinito. Esta tendencia a una coherencia interna implica que, en el proceso de individuación, se cierran interfaces con el mundo. En el objeto técnico, esto es una tendencia a negar la existencia del mundo de los humanos, pues aportan demasiada indeterminación que no puede ser regulada por el sistema. En nuestra sociedad la tecnicidad del trabajador técnico se está convertido poco a poco en la tecnicidad de la sociedad, este es el modo de existencia de la sociedad actual, un modo programático, un modo que cierra interfaces a la indeterminación humana.

1.2.4.1 Lo misterioso

> *Hassel retrocedió hasta el año 1775, visitó una granja de Virginia y disparó a un joven coronel en el pecho. El nombre del coronel era George Washington. y Hassel se aseguró de que estuviera muerto. Regresó a su propio tiempo y su propia casa. Allí estaba su pelirroja mujer, todavía en brazos de otro. - ¡Maldita sea! - exclamó Hassel. Estaba escaso de municiones. Abrió una caja nueva de cartuchos, retrocedió en el tiempo y asesinó a Cristóbal Colón, Napoleón, Mahoma, y media docena de otras celebridades -. ¡Esto tendría que bastar, demonios! - dijo Hassel. Regresó a su propio tiempo, y encontró a su mujer igual que antes.*
>
> *Fragmento de Los hombres que asesinaron a Mahoma.*[145]

En este capítulo, le hemos dado ciertas características a los misterios de todos los tiempos, que es conveniente tener en cuenta: los misterios son entes habitados por otros entes, así nos encontramos al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; al Yo, al Ello y al Súper-Yo; y al universo de la fotografía, al campo de la fotografía y al aparato fotográfico. Los entes que habitan

---

144 Ibid., 137.

145 Alfred Bester, "Los hombres que asesinaron a Mahoma," en *Humor cósmico* (Barcelona: Editorial Bruguera, 1974), 30.

el espacio al interior de un misterio disputan un juego cuya meta es acumular poder político, de la política interna del misterio. El misterio afecta el mundo, pues se encuentra conectado con él gracias a una vasta red de conexiones, y no sabemos quién los ha creado, pues siempre los atisbamos en un estado concretizado de su existencia. En definitiva, los misterios son reificaciones que escapan al mundo de la teoría, que informan el mudo y transforman la realidad social, son imágenes.

En particular, el *cyborg* de la fotografía, considerado como un misterio posmoderno, nos permite aproximarnos más claramente a definir dónde reside lo misterioso de los misterios de nuestro tiempo, pues la fotografía es una interfaz de la humanidad con el mundo. La riqueza e inconmensurabilidad de este *cyborg*-interfaz radica en que "la mediación entre el hombre y el mundo se convierte ella misma en un mundo, la estructura del mundo".[146] La fotografía es ojos y manos de la sociedad, con ella siempre tendremos la posibilidad de aproximarnos al mundo, de afectarlo y de informarlo; sin embargo, esta no es generalmente la opción que, como género, hemos escogido, pues hemos permitido constantemente que las imágenes que se suponía debían "ser mapas del mundo, pasen a ser biombos".[147]

Cada imagen fotográfica tomada y revelada se instaura en nuestro mundo como un punto fijo en el espacio y el tiempo de nuestra realidad social. Cada imagen tiene un pasado previo a su existencia y un futuro posterior a su génesis, esto es especialmente evidente cuando hablamos de instantáneas. En el momento de hacer clic, el momento en el que el *cyborg* cumple con su programa, todo el universo converge en una superficie sensible al interior de una cámara y, a partir de ahí, se genera todo un mundo nuevo. Pero la luz del universo, para llegar a la superficie sensible, tiene

146 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 199.

147 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

que pasar por un conjunto técnico complejo, por esta razón, Benjamin dirá que: "La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia".[148]

Vamos a ejemplificar esta situación partiendo de dos imágenes que todos conocemos, la primera es *Guerrillero Heroico,* de Alberto Korda, y la segunda, el *selfie* de Ellen DeGeneres, en la ceremonia de los premios Oscar 2014. Dos imágenes increíblemente disímiles e increíblemente poderosas. La primera, definitivamente la foto más famosa del siglo XX, presenta el rostro del Che Guevara y ha sido usada como símbolo tanto de la revolución cubana como de lo revolucionario, del poder de las imágenes, de lo banal de las imágenes, incluso, como símbolo del mismo siglo XX y la Guerra Fría. La segunda es un *selfie* perpetrado por Ellen DeGeneres con la complicidad de otras doce celebridades del cine y la televisión norteamericana, una imagen que, en menos de 24 horas, fue reproducida técnicamente casi tres millones de veces. Las dos fotografías, aunque nacen en contextos absolutamente diferentes, son producto del mismo *cyborg* y han cambiado el mundo de maneras que quienes obturaron no podían predecir.

La instantánea de Korda fue tomada el 5 de marzo de 1960 en el funeral de las víctimas del atentado al *La Coubre*,[149] cuenta la leyenda que Korda

148 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 67.

149 El barco de vapor *La Coubre* fue un buque de origen francés que fue objeto de sabotaje en el puerto de La Habana el 4 de marzo de 1960 cuando transportaba armas y municiones. Tuvieron lugar dos explosiones que produjeron cerca de un centenar de muertos y doscientos heridos. Las autoridades cubanas lo denunciaron como un acto terrorista de la CIA, aunque no existen fuentes confiables para demostrarlo. Dicen los medios oficiales del gobierno de la isla que, en el momento de la explosión, el Che Guevara asistía a una reunión en el edificio del Instituto Nacional de Reforma Agraria. Después de escuchar la explosión y ver la nube de

se encontraba de frente a Fidel Castro, quien en ese momento se dirigía a los presentes, cuando el Che Guevara llegó al servicio. Al verlo, Korda se giró un poco, obturó dos veces y se giró de nuevo para seguir fotografiando a Castro, quien en ese momento era la persona más importante, pues estaba denunciando a la CIA como autora del atentado. Por esta razón, la icónica fotografía no fue tomada en cuenta para su publicación inmediata, pues era necesario mostrar al presidente actuando. Además de esta situación, en el mismo rollo había fotos de Sartre y Simone de Beauvoir, así como de otras personalidades nacionales e internacionales atendiendo el servicio. Pasarían meses antes de que esta imagen fuese publicada en algún medio. Korda, sin embargo, realizó una primera ampliación de la imagen, en la que recortó una silueta al lado izquierdo y una palmera al derecho, dejando en la imagen final solamente el rostro del Che.

La fotografía pasó ocho años en el estudio de Korda sin que nadie le prestase más atención, fue publicada un par de veces en diarios locales para ilustrar noticias relacionadas con las actividades políticas del Che, sin embargo, la que sería la imagen más famosa del siglo XX continuaba su existencia anónima. En 1967, pocos meses antes de su muerte, la imagen comenzó a ser usada con fines publicitarios, como parte de una campaña de relaciones públicas del gobierno para mejorar su imagen en Europa, los Estados Unidos y la propia Cuba. El Che de Korda fue, "de hecho, usado como un logo, o una marca, para la campaña de relaciones públicas de castro".[150] Era en ese momento una imagen fuerte, de un hombre joven, con una mirada penetrante llena de ira y a la vez de esperanza, de un Che que gozaba de cierto prestigio en América Latina y el Caribe y

polvo subiendo sobre La Habana, se dirigió hasta el lugar del atentado terrorista y pasó las siguientes horas prestando atención médica a los obreros y soldados heridos, muchos de ellos con lesiones fatales. Esta historia siempre se escucha al contemplar la fotografía de Korda, tomada el día después.

150 Michael J. Casey, *Che's Afterlife: The Legacy of an Image* (Nueva York: Vintage Books, 2012), Edición Kindle.

de respeto en los países del primer mundo. Nunca se imaginaron que el guerrillero heroico iba a ser ejecutado en Bolivia ese mismo año y que la fotografía de Korda se convertiría en una de las imágenes más famosas de mayo del 68, que esta imagen comenzaría a representar la idea misma de la revolución y de la libertad.

Desde las barricadas en la Margen Izquierda (París), al verano del amor en California, hasta el Movimiento de Poder Negro en los barrios pobre de las ciudades racialmente divididas en Estados Unidos, el Che está ya disponible en 1968 en una amplia variedad de marcas (brands) políticas.[151]

Ese año, el Che se transformó en parte de la cultura popular mundial por medio de la imagen de Korda, por medio de la fotografía.

Caso contrario al *selfie* de DeGeneres, ella y todos los que aparecen en la imagen ya son parte de la cultura popular. Ya tienen ganado un puesto muy importante en la vida cultural del planeta, ya son íconos en sí mismos. Las celebridades sumadas de DeGeneres (Jennifer Lawrence, Meryl Streep, Kevin Spacey, Brad Pitt, Julia Roberts, Bradley Cooper, y Lupita Nyong'o) suman un capital simbólico incalculable, que se ve reflejado en la rápida y universal difusión de esta imagen. El *selfie*, capturado al principio de la ceremonia, para el final de esta había sido compartido más de 2 millones de veces en Twitter y otras redes sociales, ya había salido en el noticiero y era la primera plana del sitio web de la BBC. Para el final de ese mismo día, se calcula que la imagen había sido publicada y republicada más de seis millones de veces, y la cantidad de personas que la han visto es incalculable. La cantidad de significados, usos y reinterpretaciones, tanto de la imagen de Korda como de la de DeGeneres, es absolutamente inconmensurable, pues estos están tan imbricados en nuestra sociedad que son puro signo, pura realidad desaurática. Tanto el Che como Kevin

151 Ibid.

Spacey son símbolos políticos en la mente del público, tanto el Che como Bradley Cooper son *sexis* en la mente del público, tanto el Che como Ellen DeGeneres son personas buenas y justas a ojos del público, tanto el Che como Julia Roberts son celebridades que, en afiches y fotografías, se llevan a casa del público.

La inconmensurable cantidad de conexiones que tiende esta red es apreciable claramente en estas imágenes que son conocidas por todos, que gracias a sinergias políticas y comerciales tienen la oportunidad de convertirse en parte de la vida de todos, pero eso no significa que las más cotidianas de las imágenes no formen parte de esta red. El retrato de Korda solamente es valioso por estar inmerso en un universo de imágenes, el *selfie* de DeGeneres solamente es valioso por estar inmerso en un universo donde los *selfies* son una cosa.

El universo que se inaugura cada vez que alguien alrededor del mundo obtura una cámara es en sí mismo inconmensurable en sus pasados y sus futuros, y ese universo es una pequeña partícula en un universo más grande, que es, a su vez, inconmensurable: el universo de la fotografía. Es en este vasto territorio compuesto de universos y estructurado por las luchas de poder entre entes sociales y conjuntos técnicos donde reside lo misterioso del *cyborg* de la fotografía.

1.2.4.2 Lo cuántico

> *Uno puede, inclusive, proponer casos ridículos. Un gato está encerrado en una cabina de metal, igual que el dispositivo que a continuación describo (que, además, debe estar asegurando en contra de la interferencia directa del gato): En un contador Geiger hay una pequeña cantidad de una substancia radioactiva. La muestra es tan pequeña, que tal vez, en el curso de la siguiente hora uno de los átomos decaiga, pero también, con la misma probabilidad, tal vez no. Si sucede que uno de los átomos decaiga, el tubo del contador se detonará y gracias a un relé se liberará un martillo que romperá un pequeño contenedor lleno de ácido cianhídrico. Si el observador deja el sistema por su propia cuenta por una hora uno puede decir que el gato está vivo siempre y cuando no haya decaído ningún átomo. La función psi de todo el sistema se expresará teniendo al gato por muerto y por vivo al mismo tiempo y (perdón la expresión) mezclado o desparramado en partes iguales.*
>
> *Un teorema que es parte de la cultura popular del siglo XX.*[152]

Cuando estudiamos las formas premodernas de producir imágenes, como la pintura o la escultura, encontramos que sus procesos son siempre continuos. Vamos a ver que el artista siempre es artista, que aun cuando no se encuentra parado frente al lienzo, en el interior de su mente, se encuentra trabajando en la obra. El escultor no puede dejar de esculpir la obra en su mente hasta que esta se encuentra acabada, desde la preconcepción de la forma en la materia bruta hasta el emplazamiento mismo de la imagen en el espacio. Podemos decir que la naturaleza del artista es continua. De la misma manera acontece cuando analizamos las formas modernas de producir imágenes, como el grabado. El accionar de la mano sobre una placa en base a una imagen preconcebida en la mente del grabador representa un proceso continuo, desde la idea original hasta los cientos de copias distribuidas en la ciudad. Frente a estos procesos podemos afirmar, como Newton, que *"Natura non facit saltus"*,[153] lo cual quiere decir que el proceso de crear una imagen tiene un principio (con-

152 Erwin Schrödinger, "The Present Situation in Quantum Mechanics" *Proceedings of the American Philosophical Society* 124 (1980): 332.

153 La naturaleza no procede por saltos.

cepción) y un punto final (contemplación) y que es continuo y ordenado, no puedes comenzar un grabado sin tener una placa o una pintura sin tener una idea y no puedes dejar de trabajar en ella hasta que se encuentra finalizada. Caso contrario sucede con la fotografía, y para ser más generales, con todos los *cyborgs* contemporáneos, en los que todo parece existir cuánticamente en todo momento y en todo lugar.

Para Vilém Flusser, el gesto de fotografiar es en sí mismo cuántico, pues "el fotógrafo salta por encima de las barreras que separan las diferentes regiones del espacio-tiempo"[154] al obturar la cámara. Para Flusser, el momento en el que converge todo el pasado en un solo punto para producir todo un futuro es el momento de la obturación, el "instante decisivo". El mundo se encuentra listo para ser fotografiado, el fotógrafo solamente debe escoger qué parte del espacio-tiempo transformar en la imagen, pero, hasta que no se ha tomado la fotografía, todas las posibilidades siguen existiendo. Esto, igual que en mecánica cuántica, quiere decir que si no hacemos "la observación", todas las fotografías del universo son una posibilidad. Más adelante abordaremos este tema a profundidad, cuando veamos específicamente lo cuántico del gesto fotográfico, pues es conveniente e interesante, por el momento, abordaremos las otras características cuánticas de la naturaleza de los *cyborgs*.

La naturaleza misma de la existencia del *cyborg* se da a través de saltos que funcionan en analogía al salto cuántico. Por eso, podemos identificar un error común al pensar en el *cyborg*, error que se produce por la presunción de que este, necesariamente, tiene que ser siempre *cyborg*, que no puede saltar entre su condición de *cyborg* y sus otras condiciones. Littleton Barry[155] lo aprendió al ver cómo frente a sus ojos el brigadier

154 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

155 Uno de los seudónimos favoritos de Edgar Allan Poe, con el que se identifica a sí mismo en esta historia en particular.

general honorario John A. B. C. Smith se construyó desde ser un bulto sin forma hasta ser el hombre más perfecto que el autor nunca había visto[156], Smith tiene un secreto, algo que todos conocen y de lo que aparentemente nadie quiere hablar, la curiosidad aumenta por tratarse del secreto de un héroe de las guerras contra los indios y por tratarse de un hombre físicamente perfecto. Confrontado por el misterio, L. Barry llega a la casa del brigadier general queriendo conocer eso que todos conocen, pero de lo que nadie quiere hablar. El misterio es que de su cuerpo orgánico apenas queda algo más que un bulto de carne y que, gracias al uso de diferentes prótesis, John A. B. C. Smith se convierte en el hombre perfecto. Ese hombre perfecto puede convertirse en *cyborg* al usar sus prótesis y convertirse en una bolsa de órganos si no los usa. En todo *cyborg* siempre cohabitan la carne y el metal, con la posibilidad siempre presente de romper su asociación.

Pero usar una prótesis no te convierte en *cyborg*, esta es una verdad que han sabido por milenios piratas y carpinteros. Smith tiene que probar al lector, y al mismo Littleton Barry, que posee el *software* necesario para llamarse a sí mismo *cyborg*. Por esta razón, cada vez que se pone uno de sus órganos sintéticos, va a citar al fabricante, elogiándolo por la calidad de su producto: "Pettitt hace los mejores hombros, pero para el pecho tienes que ir a Ducrow"[157]. Más de 20 marcas acompañan al héroe de la guerra, a aquel que fue deshumanizado por los indios y reconstruido al ideal de perfección industrial moderna por decenas de fabricantes en todo el planeta. Es exactamente la misma situación que ocurre diariamente a Aimee Mullins[158], su relación con

156 Edgar Allan Poe, *The Works of Edgar Allan Poe* (Boston: Burton's, Gentlemen's magazine, 1839), 103.

157 Ibid., 104.

158 Aimee Mullins (1976) es una atleta, modelo, analista y actriz estadounidense, muy conocida por su desempeño atlético y su belleza física, a pesar de tener ambas piernas amputadas. Sus conferencias como oradora motivacional son muy famosas, así como sus trabajos de modelaje.

el mundo cambia cuando viste sus Matthew Barney[159] o cuando viste sus *Cheetah*.[160]

Así, tanto en la realidad como en la ficción, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la procedencia de la prótesis, cambia la relación del *cyborg* con el mundo. Que no es lo mismo usar las piernas diseñadas por Matthew Barney que usar las diseñadas por un grupo de científicos. Igualmente, podemos afirmar que no es lo mismo usar una Hasselblad que una Mamiya, que se obtienen resultados diferentes entre una Leica y una Pentax, que no es lo mismo usar una Canon que una Nikon y, sin embargo, nada nos evita cargar una maleta con todas estas cámaras, que es lo que vemos hacer a Annie Leibovitz cotidianamente mientras trabaja. Una vez el escenario se encuentra dispuesto en el estudio, las luces fijas y los modelos (celebridades) en su puesto, un asistente le entregará cámara tras cámara, algunas digitales, otras análogas, algunas con objetivos especializados, otras con objetivos corrientes y con todas tiene una relación diferente, con todas cambia su relación con el mundo.[161] Leibovitz, como electrón en un átomo, salta cuánticamente, cuando cambia de cámara, igual que cuando Aimee Mullins cambia de piernas o cuando Neil Harbisson divide un sonido de otro en una de sus pinturas.

Si Mullins posee 20 pares de piernas podemos decir que existen 20 Mullins, así como podemos afirmar que si Annie Leibovitz posee 20 cámaras, existen 20 Leibovitz, y la paleta sonora de Harbisson nos puede hacer pensar que existen 250 Harbissons. Sin embargo, debemos recordar que tanto las piernas, como las cámaras y las paletas, existen

---

159 Aimee Mullins aparece en el Cremaster 3, usando unas piernas-botas de cristal que Barney diseñó especialmente para ella. Esta es una de las imágenes más conocidas de toda la saga Cremaster y dio pie a otras imágenes producidas por el artista.

160 Prótesis especialmente diseñadas para correr.

161 Barbara Leibovitz, A*nnie Leibovitz: Life Through a Lens, Documental*, dirigida por Barbara Leibovitz (Nueva York: American Masters, 2007).

para combinarse entre ellas y son estas combinaciones las que hacen tan difícil de comprender las implicaciones de la existencia de estos entes. Lo misterioso del *cyborg* no reside en su operación o su funcionamiento, pues, como hemos visto anteriormente, un complejo sistema de interfaces conecta todas sus partes; lo misterioso de esta criatura es lo inconmensurable de sus conexiones con el mundo y con otros mundos.

1.2.4.3 Lo planetario

> *No hablo sino del ordenador que me sucederá -entonó Pensamiento Profundo, mientras su voz recobraba sus acostumbrados tonos declamatorios-. Un ordenador cuyos parámetros funcionales no soy digno de calcular; y sin embargo yo lo proyectaré para vosotros. Un ordenador que podrá calcular la Pregunta de la Respuesta Última, un ordenador de tan infinita y sutil complejidad, que la misma vida orgánica formará parte de su matriz funcional. ¡Y hasta vosotros adoptaréis formas nuevas para introduciros en el ordenador y conducir su programa de diez millones de años! ¡Sí! Os proyectaré ese ordenador. Y también le daré un nombre. Se llamará... la Tierra.*
>
> *Fragmento de La Guía del autoestopista galáctico.*[162]

Mientras no se escoja un aparato con el cual hacer interfaz, todos los aparatos del mundo continúan siendo una opción. Por lo menos, en teoría, yo soy potencialmente tanto un conjunto fotógrafo-Pentax k1000 como un conjunto fotógrafo-Nikon D3100. Esto no tiene ningún sentido y ninguna importancia en un caso particular, tenemos que mirarlo a escala planetaria para que comience a tener sentido.

Para entender por qué, imaginemos que tenemos 10 estudiantes de fotografía y 10 cámaras en un salón completamente aislado del mundo, estos estudiantes no tienen ningún conocimiento de fotografía (porque son estudiantes ideales) y se les ha dado la instrucción de escoger una cámara para trabajar durante todo el semestre. En este momento, todos los conjuntos cámara-fotógrafo son probables, sin embargo, no serán reales

---

162 Douglas Adams, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Londres: Random House, 1995), 95.

hasta que le digan al profesor, quien se encuentra fuera del salón, qué cámara han escogido. Resulta obvio que no podemos saber qué cámara escogió Juan o Pedro mientras se encuentren aislados del profesor (el observador) y, aunque podemos usar las herramientas estadísticas para predecir la repartición, el salón de clases funciona como una caja negra impenetrable. Mientras no abramos las puertas del salón tendremos 10.000.000.000 de combinaciones posibles de fotógrafo-cámaraX. En el planeta tierra, diariamente, se venden millones de cámaras a millones de clientes, se toman trillones de fotografías y se publican, se imprimen y se observan trillones más. La cantidad de combinaciones posibles, aunque sabemos que es finita, es incalculable para cualquier fin práctico, lo único que nos queda es alejarnos y, como el Voyager 1, tomar una instantánea que pueda resumir lo planetario del *cyborg* de la fotografía.

En este escenario, nos resulta imposible aceptar cualquier análisis de la fotografía como un hecho social puntual, como una realidad local o, incluso, como un simple proceso histórico. La única forma que tenemos de analizarla es entendiéndola como lo que es, una gigantesca computadora "cuántica" que cubre toda la superficie del planeta, una computadora dedicada a una única función: procesar una imagen, el planeta tierra está haciendo *render*.

Un martillo o unas tijeras son herramientas, objetos técnicos que tienen existencia independiente del mundo y son libres y abstractas, transportables a cualquier lugar, todo lo contrario a los conjuntos técnicos que son "verdaderas redes vinculadas concretamente con el mundo natural".[163] Aunque la conexión con el mundo natural no sea evidente, como en el caso de una represa, la fotografía es una verdadera red completamente interconectada con nuestra realidad, y sin la cual nos resulta imposible pensar el mundo. Gradualmente, la fotografía se ha expandi-

163 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 236.

do hasta cubrir el planeta entero, y podemos afirmar que no existe una región del planeta donde la fotografía no se encuentre fusionada con la realidad social local.

Cada obturación enciende un conjunto aparato-fotógrafo, o sea, un órgano del gran *cyborg*, que a su vez es un *cyborg*. La obturación, como cualquier salto cuántico, libera energía que es apreciable en la imagen resultante. La suma de la energía de todas las obturaciones del planeta podría ser apreciable en la imagen planetaria, pero se requieren ojos especiales para poder percibirla. Mientras no se tengan estos ojos-técnicos la imagen planetaria resulta invisible. Esta imagen, compuesta por todas las obturaciones, es lo que se encuentra procesando el *cyborg* de la fotografía, y la energía resultante de todas estas obturaciones es lo que mantiene unido el *cyborg* alrededor del planeta.

Para analizar esta imagen tendremos que identificar, en su interior, las tres entidades del *cyborg*, y así, analizar por separado aquellas imágenes que este produce, lo que hace la gente que conforma conjunto técnico con los objetos técnicos de la fotografía y el universo de la fotografía.

Capítulo 2. Los tres entes de la fotografía

Harrison Wintergreen estaba dentro de su propio cuerpo. Era un mundo de maravillas y de horrores, de majestad y de ridiculez. El punto de vista de Wintergreen, que su mente analogizaba como un cuerpo dentro de su auténtico cuerpo, estaba en el interior de una enorme red de pulsantes arterias, como algún monstruoso sistema de autopistas. La analogía cristalizó. Era una autopista, y Wintergreen estaba conduciendo por ella. Hinchados sacos arrojaban cosas en el intenso tráfico: hormonas, desechos, nutrientes. Glóbulos blancos le adelantaban como taxis locos. Glóbulos rojos conducían reposadamente como estólidos burgueses. El tráfico refluía y se congestionaba como un cruce en hora punta. Wintergreen siguió conduciendo, buscando, buscando.

Fragmento de Ángeles del carcinoma.[164]

Hasta el momento, hemos analizado el *cyborg* de la fotografía como una unidad, como un ente que, aunque completo, nos presenta la posibilidad de abrirse a nosotros en tres dimensiones independientes. Sin embargo, por tratarse de una unidad divisible en dimensiones consubstanciales, completamente interrelacionadas, e indiscernibles en la vida cotidiana a primera vista, el analizarlas independientemente nos permite acercarnos con mayor claridad, detalle y definición a la geografía de este particular *cyborg*, pues su cuerpo no es anatómico, es geográfico (autopistas de la información, canales, relés, mapeados, etc.).

---

164 Norman Spinrad, "Ángeles del Carcinoma," en *Visiones peligrosas III* (Barcelona: Ediciones Martínez Roca S. A., 1983), 118.

Al existir como dimensiones dinámicas que cambian constantemente conforme pasa el tiempo, es necesario analizarlas tanto geográfica como históricamente. No es posible simplemente hacer el mapeado de la situación actual de una de estas dimensiones y olvidar que tiene un pasado y un futuro. Aquellas fuerzas que reordenan los espacios en el tiempo se encuentran direccionadas como tendencias, con una dirección determinada; son similares a vectores concretos apreciables en el tiempo. Estas tendencias son, por su propia naturaleza, transdimensionales, pues sus efectos pueden ser apreciados en la geografía de las otras dimensiones.

El universo de la fotografía es una dimensión autónoma del *cyborg* y, sin embargo, la forma que sus territorios adoptan está determinada por tendencias provenientes del campo de la fotografía y del aparato fotográfico; por un lado, el campo de la fotografía genera vectores que tienden a la expansión del universo de la fotografía y, por el otro, el aparato de la fotografía genera vectores con tendencia a la compresión del universo. Igualmente, las formas que adopta este campo dependen de tendencias provenientes del universo y, sobre todo, de aquellas provenientes del aparato de la fotografía. Caso contrario sucede con este último que, aunque no puede escapar de la influencia de las fuerzas de las otras dos dimensiones, no se presenta tan afectado, pues el vector de la individualización genera tendencias muy fuertes. Estas son tendencias hacia el orden, hacia la eliminación de la entropía y, como analizaremos más adelante, un universo ordenado es un universo finalizado. Son los fotógrafos los que deben introducir la entropía en el sistema y así evitar que el universo de la fotografía llegue a su fin.

2.1 El universo de la fotografía

> *Eso es aquí. Eso es nuestra casa. Eso somos nosotros. Todas las personas que has amado, conocido, de las que alguna vez escuchaste, todos los seres humanos que han existido, han vivido en él. La suma de todas nuestras alegrías y sufrimientos, miles de ideologías, doctrinas económicas y religiones seguras de sí mismas, cada cazador y recolector, cada héroe y cobarde, cada creador y destructor de civilizaciones, cada rey y campesino, cada joven pareja enamorada, cada madre y padre, cada niño esperanzado, cada inventor y explorador, cada profesor de moral, cada político corrupto, cada "superestrella", cada "líder supremo", cada santo y pecador en la historia de nuestra especie ha vivido ahí —en una mota de polvo suspendida en un rayo de sol.*
>
> *Carl Sagan.*[165]

Al igual que el Universo (aquel que está compuesto de un 73% de energía oscura, 23% de materia oscura fría y un 4% de átomos), el universo de la fotografía también tuvo un *big bang*, un punto inicial, una singularidad. Antes del *Big Bang* (el cósmico) no existía ni el tiempo, ni la materia, solamente el conjunto de las condiciones para que, a partir de esta explosión, el Universo funcionase de principio a fin, hasta el punto en que suceda completamente todo lo que esté predestinado a suceder en él. En su ensayo de 1985, la *Filosofía de la caja negra*, Vilém Flusser va a describir los universos como "el conjunto de las combinaciones de un código, o de los significados de un código".[166] Esta es una definición que puede ser aplicable tanto para los universos compuestos de átomos (y partículas subatómicas) como para los compuestos de fotografías. En esta visión del universo, lo actual y lo virtual no se encuentran tan alejados como podríamos pensar y cada imagen sería, además de la realización de la virtualidad de un programa, un mundo nuevo. Este programa nace a partir de otros programas y, en él, se encuentran programadas todas las posibilidades del universo de la fotografía, ya sea que estas se realicen o no. Igualmente, este programa busca programar otros universos y otros sujetos que habitan estos otros universos.

165 Carl Sagan, Pale Blue Dot: *A Vision of the Human Future in Space* (Nueva York: Random House, 1994), 15.

166 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

Para la física contemporánea, el universo en el que vivimos es una virtualidad, de múltiples posibles, que se ha realizado, es el proceso de concretización de uno de los recorridos posibles del algoritmo cósmico, es una de muchas posibilidades previstas en el programa inicial. Algunos físicos, incluso, se aventuran a afirmar que, por cada virtualidad, existe un universo que se concretiza paralelamente a nuestro universo concreto. En esta teoría, el algoritmo cósmico es la materia misma del universo y cada elemento variable en él, cada situación condicional y cada permutación concretiza una virtualidad diferente en dimensiones paralelas y, por lo menos en esta teoría, existen múltiples realizaciones del universo, porque la diferencia entre lo que existe y lo que podría existir es la casualidad misma. Lastimosamente, tenemos la absoluta seguridad de que solamente existe un universo de la fotografía, porque el programa está escrito en el aparato fotográfico y solamente existe un aparato de estos. Sin embargo, igual que en el universo cósmico, en el universo de la fotografía la diferencia entre lo actual y lo virtual es mínima. Hubo un tiempo cuando todas las fotografías existían solamente como virtualidades esperando a ser realizadas y existirá un tiempo cuando todas las fotografías que se hayan de tomar habrán sido tomadas. Estos dos momentos son el principio y el fin de los tiempos. El universo de la fotografía está compuesto por todas las fotografías, aquellas que ya se han tomado y aquellas que aún no.

2.1.1. La evidencia de la tendencia.

> *Pero, ¿qué bien habría en el universo si el hombre, si la humanidad, desapareciera? El universo sería entonces inútil. O ¿es posible que tenga un propósito en sí mismo, inclusive sin la existencia del hombre?*
>
> *Friedrich Monroe a Phillip Winter en Lisboa.*[167]

La existencia del universo de la fotografía es un hecho que no admite discusión. La evidencia concreta de esta situación es prácticamente omni-

167 Wim Wenders, *Lisbon Story,* 35 mm, dirigida por Wim Wenders (Lisboa: Madragoa Films, 1994).

presente y la evidencia circunstancial (indiciaria) es tan poderosa que no podemos evitar mirar en la dirección que esta apunta. Gracias a ambas, sabemos que el universo de la fotografía tiene una existencia dimensional (en el tiempo y en el espacio) como la de cualquier universo. Así, la evidencia física nos habla de un pasado y un presente del universo de la fotografía mientras que la evidencia indiciaria nos habla de un futuro de este.

Con evidencia concreta del pasado del universo de la fotografía nos referimos a todas esas posibilidades del código que ya se han concretizado, esto es, todas las fotos que ya se han tomado y que se están tomando justo en este momento. A estas evidencias las llamamos fotografías y pueden ser descritas, en una primera instancia, como una escena del mundo capturada sobre una superficie bidimensional previamente sensibilizada para este fin. Recordemos que las fotografías son imágenes de un mundo, realidades ideológicas que en su proceso de concretización eliminan varias de sus dimensiones para fijarse, para detenerse. Son imágenes técnicas.

Con evidencia indiciaria del futuro del universo de la fotografía, nos referimos a todos los códigos que aún falta concretizar. Si bien es cierto que no podemos ver estas imágenes con nuestros ojos, sí podemos intuir su existencia e, incluso podemos predecir la concreción de algunas de estas fotografías. Sin embargo, entre más nos adentramos en el futuro, más difícil es para nosotros predecir las combinaciones de códigos exactas y tenemos que recurrir a métodos más relacionados con la ciencia estadística que con la fotografía misma para poder predecirlo. Con un poco de entrenamiento, podemos predecir exactamente qué imagen vamos a producir con nuestra cámara en unos instantes, podemos predecir cuántas fotografías serán tomadas en el mundo esta semana, calcular cuáles serán las tendencias estéticas de la fotografía durante los próximos meses (incluso años), e igualmente, y aunque parezca descabellado, podemos afirmar que eventualmente todas las fotografías que el ser humano deba tomar serán tomadas y el universo de la fotografía llegará a su fin. Esta tenden-

cia hacia el fin de la fotografía es la fuerza fundamental que gobierna la existencia de tal universo y lo conduce a completarse como programa, a ejecutarse totalmente hasta la última iteración posible. Esta es la tendencia que Flusser va a llamar tendencia hacia el totalitarismo robotizante de los aparatos y Simondon, tendencia hacia la concretización del conjunto técnico. Esta es la misma fuerza-vector que, desde hace más de 180 años, ha gobernado la existencia, expansión y concretización de todas las imágenes que componen el universo de la fotografía.

Igual que hacen los físicos para estudiar el universo y proponer nuevas teorías sobre el presente y el futuro, necesitamos estudiar las evidencias desde el principio de los tiempos y apuntar nuestros radiotelescopios hacia el pasado mismo para entender qué nos depara el futuro y comprender por qué y en qué dimensiones se expande el universo de la fotografía.

2.1.2 El Big Bang de Niépce

> *RIVER: History's being erased. Time's running out. Doctor, what were you doing? Tell us. Doctor!*
>
> *DOCTOR: Big Bang Two.*
>
> *RORY: The Big Bang. That's the beginning of the universe, right?*
>
> *AMY: What, and Big Bang Two is the bang that brings us back? Is that what you mean? -----*
>
> *Fragmento de un episodio de Doctor Who.*[168]

Una de las teorías más aceptadas por la comunidad científica es que el universo proviene de un evento cataclísmico llamado *Big Bang*. Igualmente, una de las teorías más aceptadas por la comunidad fotográfica es que el universo de la fotografía proviene de un evento al que se le ha dado en llamar *Point de vue du gras*, la primera fotografía de la historia humana. A este evento nos vamos a referir como el *Big Bang* de la fotografía (BBF) y

168 Steven Moffat, *The Big Bang (Dr. Who),* serie Episodio 13 Temporada 5, dirigida por Toby Haynes (Nueva York: BBC, 2010).

consiste en 3 cosas: un experimento científico, un acto estético y un hecho histórico. Es gracias a su naturaleza multifacética que podemos asegurar que, igual que el *Big Bang* de cualquier otro universo, el BBF (*Point de vue du grass*) tiene en sí mismo la estructura del algoritmo universal.

Igual que les sucede a los científicos de la NASA con el *Big Bang*, los estudiosos de la fotografía no pueden viajar en el tiempo para presenciar el origen de su objeto de estudio y, sin embargo, a partir de evidencias fragmentarias, pueden presentar imágenes claras de los primeros segundos del universo. Los estudiosos del universo de la fotografía tenemos que deducir también todas nuestras hipótesis a partir de una sombra, de un único testigo del momento singular en el que esta nació. La imagen de Niépce, desgastada por los años, restaurada en varias ocasiones, y con su proceder descrito en algunos textos, es la única huella que de ese momento nos queda.

Niépce no era un artista, era propietario de unas tierras heredadas, era un hombre muy culto, porque era producto de su tiempo, era un inventor y un emprendedor. Niépce y su hermano dedicaron su vida a la invención, a la creación de nuevos sujetos técnicos sin precedentes, y como evidencia de esto encontramos que a su nombre se encuentra la primera patente de un motor de combustión interna. Este hombre moderno realizó, durante poco más de 10 años, una seria investigación sobre la química y la óptica necesarias para fijar los "puntos de vista", que era el nombre que él daba a sus fotografías para diferenciarlas de los grabados que copiaba usando un proceso similar. Esta investigación lo llevó a entender todos los adelantos que se habían realizado en la ciencia óptica desde los tiempos de Galilei y las investigaciones que, durante los pasados 50 años, científicos ingleses y franceses habían realizado sobre materiales sensibles a la luz. Previamente a la captura de la primera fotografía, Niépce ya había logrado copiar grabados y dibujos realizados por su hijo y por varios artistas contemporáneos en placas de peltre, experimentos que explicó detalladamente y que le sirvieron de base para la creación de la primera cámara de fotografía de la historia.

Para 1826, Niépce ya sabía qué mezcla química emplear para copiar un grabado en una placa de peltre usando la luz solar, ya había hecho este experimento y lo tenía claramente documentado. Igualmente, sabía cómo funcionaba una cámara oscura; durante años había leído todos los textos que existían sobre el tema, así como la documentación proveniente de experimentos que sus antecesores habían realizado con esta tecnología: desde Aristóteles hasta sus días, pasando por los textos de Galileo Galilei y sus contemporáneos. Niépce heredó, a través de dichos textos, toda la tradición científica y la puso en uso en este experimento. El BBF no duró pocas millonésimas de segundo como su contraparte cósmica, tampoco liberó tanta energía ni fue tan convulso; sin embargo, es en este primer experimento donde aparece todo el código que estructurará el universo de la fotografía. El BBF tardó más o menos 15 horas en ocurrir, teniendo en cuenta el tiempo de preparación de todos los elementos, la exposición de la placa al sol, su desarrollo y la documentación el proceso completo. Nadie, ni siquiera el mismo Niépce, sabía lo que realmente había sucedido ese día, no se podía imaginar lo que esa pequeña placa de peltre representaría para el género humano. Para él, era un experimento más en una serie de experimentos que lo llevarían a inventar un proceso más exacto y detallado que pudiese convertirse en un negocio rentable, para lo cual necesitaba apoyo y dinero. Comenzó buscando este apoyo en la Royal Society en Londres, mas al no querer compartir públicamente la documentación de su experimento, le fue negado cualquier tipo de apoyo. Niépce tenía la intención de capitalizar su invención y hacer públicos los textos de sus experimentos, esto le haría perder toda posibilidad de hacer negocios, por lo que decidió comprometerse en una sociedad con Daguerre, quien le ofreció mejores opciones de rentabilidad.

Esta histórica placa nunca fue muy importante en su tiempo, incluso, estuvo perdida durante poco más de cincuenta años. Todo lo contrario sucedió con la documentación del experimento, que era lo que a Dague-

rre le interesaba más, y que fue lo que negoció con Niépce: la ciencia no la imagen. Para todos los hombres de la época, toda la información, todo el procedimiento, los errores y los aciertos, las fórmulas y los códigos, la receta y el programa, tenían un valor mucho más alto que la imagen misma que Niépce había producido. El *Point de vue du grass*, al igual que todas las fotografías que le siguieron, no tendría un valor único exclusivo como imagen, sino un valor particular como evidencia de un experimento, un valor que sirvió a Niépce para negociar la patente con Daguerre. Por otro lado, casi 200 años después, esta imagen tendría un gran valor como parte de la historia de la fotografía, un valor que ha ido adquiriendo con el paso de los años y que cada vez se incrementa; se trata de un valor ínfimo si la considerásemos y la tratásemos de la misma forma que lo haríamos con una imagen fotográfica cualquiera que podemos descargar prácticamente gratis de los servidores de wikimedia.[169]

Experimento, hecho y acto son tres tipos particulares de momentos en el tiempo, de puntos constituyentes de un vector que se construye en una dimensión particular. En la mayoría de los casos, los experimentos no son actos estéticos, por el contrario, las imágenes que producen los experimentos, generalmente, son predeterminadas y reducibles a estados de información predecibles con anterioridad. Igualmente, la mayoría de actos estéticos no son experimentales en cuanto no se guían por el método científico y, ciertamente, solamente unos pocos son hechos históricos en el sentido estricto de la palabra. Por supuesto, y como cabe suponer, el hecho histórico no es experimental, y aunque tengan una forma y un modo de existencia concreto, generalmente, los hechos históricos son asunto de la historia y no de la estética. Esta particular combinación de hechos provenientes del BBF, con el que se creó el primer *software* y el primer *hardware* de la fotografía, se reproducen constantemente en cada toma fotográfica y, lo que originalmente fue

169 Descarga que, hoy 30 de octubre de 2016, se puede realizar completamente gratis en esta dirección: https://en.wikipedia.org/wiki/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg.

considerado como una anomalía histórica, se ha convertido en la imagen de nuestro tiempo. Cada obturación es a la vez experimento, hecho y acto.

Un hecho histórico es, por definición, un momento determinado de un proceso histórico, un punto en el que un acontecimiento puntual cambia la dirección del movimiento de las tendencias históricas. En cada hecho histórico converge un conjunto de tendencias que constituyen una singularidad determinada que desata el hecho histórico desde el cual se irradian nuevas tendencias hacia el futuro. En el caso de la fotografía de Niépce, podemos ver que, en ella, convergen tendencias históricas que han venido afectando durante varios siglos los campos de lo científico, lo político y lo social. Es por esto por lo que podemos afirmar que la fotografía no hubiese podido nacer en otro momento de la historia occidental o en otra sociedad, pues no existían los vectores históricos necesarios para que sucediese, pero, sobre todo, porque no existía el campo para que los nuevos vectores irradiados se proyectasen. Evidencia de esta situación histórica particular se encuentra en los relatos de lo que le sucedió a Niépce durante varios años después de haber inventado la fotografía mientras llevaba sus imágenes a Inglaterra y era recibido por los científicos ingleses con gran desinterés hacia su nueva invención. Este desinterés se debía, en gran medida, a que, ni él ni los ingleses encontraban una utilidad práctica para este tipo nuevo de imágenes y, además, porque Niépce no tenía interés en divulgar los componentes químicos de la fórmula, un componente fundamental del *software*. No sería sino hasta tres años después que esta particular heliografía encontraría en Daguerre el reconocimiento de sus posibilidades como acto estético y, por lo tanto, un vector de desarrollo viable para el nuevo sujeto técnico.

No obstante, la falta de reconocimiento de la imagen de Niépce como acto estético durante su propio tiempo, el BBF es un gesto fotográfico. Es gesto de escoger, el de la elección fotográfica. En este sentido, el *Point de vue du grass* es tan gesto fotográfico como lo puede ser el último autorretrato de Mapplethorpe, las imágenes del Día D de Robert Capa o un paisaje de

Ansel Adams. Como acto estético, produce una reorganización de lo sensible en un momento determinado, tanto en la superficie bidimensional de la placa como en el mundo de las artes. Visto como gesto, el BBF no tiene un pasado, solamente se proyecta hacia el futuro a la velocidad de la luz misma, generando nuevos sentidos cada vez que el gesto es percibido. Así, para los miembros de la Royal Society esta imagen significaba exclusivamente un invento tecnológico, un juguete, un experimento y, para Daguerre, una gran oportunidad de negocio. Para nosotros, hoy en día, significa el gesto fotográfico original, es un gesto que es irrepetible (como todos los gestos) y que, por primera vez, vincula la elección de un punto de vista con la idea de la democratización de la imagen.

Como experimento, la imagen de Niépce recoge sistemáticamente la tradición escrita de la ciencia, pues un experimento es un gesto de la escritura. El experimento debe poder ser descrito para poder ser reproducido y, de ser posible, refutado. Esta es una de las condiciones básicas del método científico occidental, el cual es una forma cultural colectiva, un hecho social, una forma de hacer tradición. A diferencia de la historia, donde existen muchas tendencias expandiendo su desarrollo en múltiples dimensiones, el método científico tiene una única dimensión y una única dirección hacia donde se dirigen todas las tendencias, hacia adelante. Al Niépce hacer la primera fotografía dentro del método científico, creó un universo unidimensional que solamente tiende hacia adelante, hacia el perfeccionamiento de las cámaras, de las superficies sensibles y de los procesos de posproducción.

La intersección de estas tres facetas, de sus pasados y de sus futuros en la singularidad que hemos llamado BBF genera un ente que se desarrolla en las tres dimensiones que hemos dado en llamar universo, campo y aparato de la fotografía.

2.2.3 El final del universo de la fotografía.

> *"Señoras y señores" dijo él "el universo como lo conocemos ha existido por más de ciento setenta mil millones de mil millones de años y estará terminando en poco menos de media hora. Así es que ¡bienvenidos a Milliways, el restaurante al final del universo!"*
>
> *Fragmento de El restaurante al final del universo.*[170]

En el algoritmo de la fotografía está escrito su mismo fin. Ya hemos dicho que el universo de la fotografía está determinado por todos los códigos posibles (realizados y virtuales) y que, una vez que estas posibilidades se hayan ejecutado y todas las fotografías posibles se hayan tomado, se llegará al final del universo de la fotografía. No resulta difícil relacionar el proceso de concreción del *cyborg* de la fotografía y la individualización del aparato fotográfico con la finalización de algoritmos del programa en curso. En la sociedad contemporánea, es posible, además, percibir que existen fuerzas que nos invitan a completar este programa, fuerzas que nos invitan cada día a comprar más cámaras, a tomar más fotografías y a hacer más cotidiana nuestra actividad fotográfica. Esta frenética tendencia, de tinte compulsivo, ha producido que hoy en día, a meros 200 años del BBF, ya nos encontremos con que algunas de sus formas han desaparecido.

El universo de la fotografía se expande a partir del BBF, de aquel tiempo primigenio cuando solamente existía una fotografía y solamente existía una forma de ser de la fotografía, esto es, una única región del universo de la fotografía. Hoy en día, tenemos que, en la galaxia de los autorretratos, existe una vasta región llamada *selfie*, colmada de pequeñas estrellas que, sin embargo, no brillan con la misma intensidad que los grandes soles de los autorretratos de los fotógrafos consagrados del siglo XX.

Desde el momento en el que se tomó esa primera imagen y todas las demás eran solamente virtualidades esperando a ser realizadas hasta hoy,

---

170 Douglas Adams, *The restaurant at the end of the universe* (Amazon books, 2012), Edición Kindle.

miles de regiones del universo de la fotografía se han creado, han crecido y han comenzado a decaer. Un ejemplo de esta situación tan natural en las historias de los universos lo podemos encontrar en la fotografía aérea, una pequeña región del universo fotográfico cuyos soles poco a poco se convirtieron en enanas rojas y tiempo después en agujeros negros, dejando apenas unos pocos brillos en esa región del cielo nocturno.

En 1858, Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, decidió combinar su pasión por los globos aerostáticos con su nueva pasión por la fotografía capturando las primeras imágenes aéreas de la historia. De esta forma, una región del universo de la fotografía nacía frente a los asombrados ojos de los espectadores parisinos. Las increíbles imágenes sorprendieron al público de la época y no tardaron en llamar la atención de los militares, quienes descubrieron rápidamente el potencial estratégico de esta forma estética. Un globo puede romper las líneas enemigas, hacer imágenes exactas de las posiciones del contendiente, sus recursos y su gente, volver a territorio propio y proveer de información exacta para preparar una avanzada. Con la invención de los aviones y con la mejora de las cámaras, esta novedosa práctica se hizo común, y millones de fotografías aéreas fueron tomadas cotidianamente. Con los años y con el progreso de la aeronáutica, los gobiernos de las naciones más poderosas construyeron aviones con la capacidad de volar increíblemente alto e increíblemente rápido para evitar ser derribados por el fuego enemigo. Estos aviones contaban con cámaras increíblemente complejas, en un principio operadas por un fotógrafo y posteriormente completamente automatizadas. Las mejores cámaras aéreas que alguna vez se pudo fabricar vieron la luz durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, esto no era suficiente, el tiempo que le tomaba al avión regresar a suelo amigo era demasiado largo y la fotografía aérea fue reemplazada por la fotografía satelital. Aún, hoy en día, existen unos pocos fotógrafos que románticamente se suben a un globo o a una avioneta para tomar fotografías; sin embargo, son simplemente raras excepciones,

completamente eclipsadas por los millares de satélites que orbitan nuestro planeta tomando millones de fotografías constantemente.

Esa parte del universo de la fotografía ya ha comenzado a colapsar y, con el paso del tiempo, los múltiples agujeros negros han hecho que su tamaño se reduzca considerablemente hasta el punto, ya muy cercano, de su completa desaparición. Solamente quedan flotando en el universo las antiguas imágenes, monumentos de un pasado, archivadas y solamente ocasionalmente por algunos historiadores y astrónomos interesados en el pasado de estas negras manchas en el cielo nocturno. Esto ya ha sucedido con otras regiones del universo como las cartas de visita, las impresiones en placas de metal y vidrio, las microfichas, la solarización y otras tantas que no alcanzaríamos a mencionar. Al parar la expansión de una región del universo, las imágenes ya existentes simplemente quedan desgastándose, perdiendo su brillo hasta que eventualmente desaparecen, se desvanecen por la misma acción de la luz solar que las produjo, por el paso del mismo tiempo que les dio la oportunidad de existir y por los miles de ojos que de ellas se alejan.

Eventualmente, todas las fotografías posibles serán tomadas y ese día comenzarán simplemente a desvanecerse hasta desaparecer. Será ese el final de los tiempos del universo de la fotografía.

2.1.2 El universo es una imagen cartográfica

Incluso si la condición de contorno del universo es la ausencia de contornos, el universo no tendría una sola historia, sino múltiples, como lo había sugerido Feynman. En tiempo imaginario, a cada posible superficie cerrada le correspondería una historia, y cada historia en el tiempo imaginario determinaría una historia en el tiempo real. Habría, pues, una superabundancia de posibilidades para el universo.

Stephen Hawking.[171]

En toda su extensión, el universo de la fotografía se presenta ante nuestros sentidos como la imagen cartográfica de un territorio habitable,

171 Stephen Hawking, *El universo en una cáscara de nuez (*Barcelona: Editorial Planeta, S.A, 2001), 24.

recorrible, describible y cartografiable. Sin embargo, esta imagen es el mismo universo si aceptamos la definición de Bergson cuando dice que "por 'imagen' queremos decir una cierta existencia que es más de lo que los idealistas llaman representación, pero menos que lo que los realistas llaman una cosa, una existencia ubicada a media vía entre la 'cosa' y la 'representación'".[172] El universo de la fotografía es a la vez cosa que existe como terreno y representación cartográfica. Como lo primero, tiene existencia espacial y, como lo segundo, tiene una existencia en el tiempo, pues es a través de esta imagen que podemos ver las tendencias que la atraviesan. Dirá Flusser que una imagen es "una superficie de significado en la cual las ideas se relacionan mágicamente"[173] refiriéndose a la relación temporal que quien contempla tiene con la imagen.

Para este autor, las imágenes son contrarias a los textos en su organización temporal. El tiempo lineal en el que existen los textos, propio de la Modernidad, tiende a organizar todo en secuencias causales; es como una gramática de la vida, es el tiempo del ferrocarril, del método científico, que es el método de Occidente. La imagen, por el contrario, no tiene un principio ni un final, podemos acercarnos a ella como queramos, dejar que nuestros ojos "vagabundeen" sobre ella. El tiempo de la imagen depende del espectador y no de la imagen misma, pues esta es siempre experimentada de forma diferente y, aun así, no se agota en estas experimentaciones.

Experimentado como imagen, el universo de la fotografía se presenta al fotógrafo como aquel terreno que debe recorrer cotidianamente, que construye con cada disparo al mismo tiempo que lo contempla, lo describe y lo habita. Es frente a los ojos del fotógrafo que nuevas regiones aparecen en el mapa y otras se extinguen, es frente a la actividad misma del fotógrafo que algunas imágenes brillan más que otras y es gracias al punto de vista

172 Henri Bergson, *Matter and Memory* (Dover Philosophical Classics, 2012), Edición Kindle.

173 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

del fotógrafo que podemos percibir un universo en expansión. El universo de la fotografía es la fotografía misma vista desde adentro, completamente dispuesta para ser vivida y no leída, experimentada y no analizada.

En este habitar hemos encontrado que, en conjunto, el universo de la fotografía tiende hacia su final, hacia algo completamente opuesto a un *Big Bang*, hacia un lento y ordenado Apocalipsis. La forma de evitar que todos los códigos se completen es potenciando nuevas regiones del universo de la fotografía, pues no podemos (y no debemos) evitar la desaparición de las regiones que ya existen y que ya tienden hacia su propio final.

La forma en la que el universo de la fotografía se está organizando es una imagen sintomática (o diagnóstica) del progresivo final de los tiempos del universo de la fotografía, de la linealización de la imagen. Podemos ver que, en dicho universo, se están realizando todas las virtualidades de manera exponencialmente veloz y es responsabilidad de los fotógrafos generar nuevas virtualidades, nuevos territorios para que el universo de la fotografía continué existiendo. Porque, como veremos más adelante, el aparato de la fotografía tiende a su propio fin, con un programa que se puede considerar kamikaze.

2.2 El campo de la fotografía

Es un buen trabajo. El lunes quema a Millay, el miércoles a Whitman, el viernes a Faulkner, conviértelos en ceniza y, luego, quema las cenizas. Este es nuestro lema oficial.

Montag.[174]

El campo de la fotografía es un campo de campos, es un campo definido por una multitud de juegos independientes que guardan una condición en común; esta es que algunos de los jugadores, los más importantes, no

174 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1985), 22.

son humanos. Son justamente estos jugadores "de acero" los que marcan las tendencias (*doxa*[175]) del juego que determina el campo de la fotografía.

El campo es un concepto central en la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Partiendo desde la base de que lo real es relacional, va a definir el campo como "una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones".[176] Un campo es, entonces, algo que no existe como cosa tangible, es la forma que podemos usar para describir las relaciones que desarrolla en el tiempo un grupo de individuos, cómo estas relaciones lo afectan y cómo estas relaciones y estos afectos afectan al campo mismo. En la mente de este autor, los campos guardan una particular similaridad con los campos magnéticos que rodean nuestro planeta y son todo lo contrario de los campos planos llenos de flores o los deportivos.

En un campo de fuerzas, las partículas están cargadas de potenciales energéticos que se pueden acumular o se pueden liberar, que pueden ser intercambiados con otros potenciales o que pueden ser contrapuestos a estos. De esta forma, las partículas y sus relaciones en el campo, en este caso los individuos y sus relaciones, no son solamente cuerpos estáticos, sino que tienen comportamientos históricos que pueden ser analizados. Además de esto, como en los campos electromagnéticos, todos nos encontramos constantemente rodeados de estas entidades invisibles, nos encontramos cotidianamente afectados por ellas, por sus fuerzas. La metáfora de los campos nos permite visualizar algunas realidades sociales como entes dinámicos que guardan un cierto nivel autonomía,

---

175 Doxa es aquel conjunto de creencias fundamentales que, como tal, no necesitan afirmarse como dogma explícito y consciente de sí mismo. Se refiere a las cosas que los sujetos aceptan sin saber. Doxa es un concepto que enfatiza la naturalización de las ideas y la construcción social de estructuras de intercambio de capital. En el contexto del marxismo del siglo XX, este concepto puede ser asociado al de ideología.

176 Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 64.

pero que a la vez se ven afectados por el mundo. Esto sucede porque los campos magnéticos no tienen un centro definido, aunque tienen lugares de mayor intensidad que atraen sobre sí los vectores energéticos que afectan toda la red; son campos dinámicos que cambian periódica e históricamente. Lo que hoy en día conocemos como el Polo Norte habrá girado 180 grados en los próximos 10.000 años; los campos magnéticos, contrario a otras formas de la naturaleza, se desarrollan en múltiples dimensiones, tanto en el tiempo como en el espacio. Según esta visión del campo, las tendencias magnéticas que rodean un planeta funcionan como un símil de las tendencias que marcan los intercambios de capitales (culturales, simbólicos y monetarios) que inducen las tendencias (vectores) que producen los movimientos (contracciones y expansiones) del campo mismo. En el campo, los jugadores, aquellos que ponen en juego su capital, funcionan como partículas atómicas que están bajo el imperio de las fuerzas producidas por los vectores.

En los campos, las posiciones de los individuos, tanto humanos como no humanos, varían constantemente. Los que hoy se encuentran en una posición de mayor poder pueden cambiar las posiciones de aquellos que se encuentran en posiciones de menor poder o escoger no hacerlo. Los que se encuentran en posiciones de menor poder pueden, consciente o inconscientemente, reunir fuerzas y afectar todo el campo; pueden, de igual manera, escoger seguir los vectores propuestos por algunos pocos o sumarse a las grandes corrientes. Sea como sea, esta interrelación de fuerzas constante y cotidiana define las posiciones y las fuerzas dentro de los campos. Estas posiciones de poder, "cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo",[177] constantemente cambian las formas en las que los individuos se relacionan entre ellos, y generan cambios que escapan al territorio de lo invisible para entrar en el territorio de la estética. El intercambio, una

177 Ibid., 68.

economía que se expande más allá de los capitales monetarios, en Bourdieu, puede ser descrito como un juego, pues todo lo que está en juego es impulsado por las fuerzas de cada partícula en vectores que afectan a las otras. Estos capitales energéticos fundamentan la existencia del campo en “la dialéctica que se establece entre productores y consumidores de los diferentes tipos de bienes en juego”.[178]

Para Bourdieu, el análisis de cualquier realidad social, en términos de campos, implica tres momentos que son independientes, pero se encuentran conectados entre sí. “En primer lugar, se debe analizar la posición del campo en relación al campo del poder, donde ocupa una posición dominada”.[179] Este campo, el del poder, existe a través de todos los campos y de todos los juegos que se desarrollan en ellos, es el que determina los tipos de cambio generales para todos los campos en formas de capital cultural,[180] simbólico[181] o económico[182] entre todos los campos. En un segundo momento del análisis del campo, “se debe establecer la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones

---

178 Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 13.

179 Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 69.

180 El capital cultural es la acumulación de cultura propia de una clase o de un sector de una clase que, heredada o adquirida mediante la socialización y la educación, tiene mayor peso en el mercado simbólico cultural entre más alta es la clase social de su portador.

181 El capital simbólico consiste en una serie de propiedades intangibles inherentes al sujeto dentro de un campo que únicamente pueden existir en medida que sean reconocidas por los demás participantes en el campo. El capital simbólico solo se puede reunir después de la adquisición de los otros capitales como los culturales, los sociales e, incluso, en algunos casos, de los económicos. Podemos definirlo como el prestigio acumulado o el poder adquirido por medio del reconocimiento de los agentes del campo.

182 El capital, en su sentido más común, podemos entenderlo como el control que se tiene sobre los recursos económicos. Todos los otros tipos de capital pueden ser convertidos a este tipo de capital y este puede ser siempre convertido en dinero.

ocupadas por los agentes o las instituciones que están en competencia en ese campo".[183] Estas posiciones, por definición, están en constante cambio y deben ser analizadas observando su desarrollo en el tiempo y el espacio del campo mismo. Y en un tercer momento, "se deben analizar los *habitus* de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que han adquirido a través de la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran en una trayectoria definida en el interior del campo".[184] En el caso de la fotografía, como en el del campo de producción de los bienes simbólicos, los *habitus* se reflejan en las imágenes mismas; el campo se refleja en el universo.

Siguiendo estos tres momentos, el primer paso sería definir los límites del campo de la fotografía y ubicarlo en el mapa general de los campos, tarea especialmente difícil puesto que, según la definición de Bourdieu, "El límite de un campo es el límite de sus efectos"[185] y a cualquiera de sus integrantes, ya sea agente o institución, lo podemos definir "en la medida en que sufre y produce efectos en sí mismo".[186] Así definidos, los límites, por causa de su naturaleza dinámica y definición borrosa, hacen que "las fronteras del campo no pueden determinarse sino mediante una investigación empírica".[187]

El campo de la fotografía en su totalidad es algo que, para el autor, siempre representó algo problemático de considerar y poco interesante de analizar. En la mayoría de sus trabajos, Bourdieu lo va a separar cuidadosamente en campos específicos identificables como la fotografía campesina francesa o los clubes de fotografía aficionada. La vastedad del campo de la fotografía, incluso en 1965, cuando Bourdieu trabajó sobre él, es tal que podemos asegurar que la inmensa mayoría de los seres humanos

183 Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 69.
184 Ibid.
185 Ibid., 173.
186 Ibid.
187 Ibid., 67.

se ven afectados diariamente por el accionar de quienes participan en él. Definir los límites del campo de la fotografía es una labor maratónica, el mapa de sus límites estaría desactualizado antes de ser finalizado. Por esta razón, los límites de nuestro objeto de estudio deben ser intuitivamente trazados y vistos, pues no es posible identificar claramente dónde comienzan y dónde acaban los efectos simbólicos producidos por el accionar de los agentes al interior del campo de la fotografía.

Lo anterior marca una diferencia fundamental con campos como el de las artes plásticas o con el "campo de producción restringida",[188] donde la cantidad de capital simbólico del autor determina su nivel de influencia en el campo y su poder en la estructura del mismo. En el campo de la fotografía, al ser consideradas sus imágenes un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible "porque se le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados "realistas" y "objetivos",[189] gran parte del capital simbólico asociado a estas proviene del aparato fotográfico mismo, democratizando no solo el acceso a ellas, sino su producción. La prevalencia de las imágenes fotográficas en nuestra cotidianidad, tanto de las más artísticas como de las más vulgares, es evidencia de que "la mayor parte de la sociedad podría ser desterrada del universo de la cultura legítima, sin que se la excluyera del universo de la estética".[190] Esta situación es particularmente clara en nuestros tiempos, pues existen más cámaras fotográficas que humanos en el planeta Tierra, y estas imágenes ejercen un gigantesco poder sobre los pueblos. Podemos decir, para efectos prácticos que, de una u otra manera, todos los seres humanos jugamos en el campo de la fotografía, el cual, como lo vamos a considerar en el marco de este libro y abusando un poco de las ideas de Bourdieu, solamente

188 Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 89.

189 Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (México D.F.: Gustavo Gili S.A., 1994), 136.

190 Ibid., 45.

puede ser analizado como un campo de campos, donde cada uno de estos ejerce fuerzas desde sus posiciones que producen tendencias y cambian los *habitus* de los otros campos, con lo cual este metacampo se cierra sobre sí mismo. Partiendo de esto, analizar cada uno de estos campos por separado sería motivo para la escritura de un libro independiente.

De una manera similar a la que, en su célebre texto *El Mercado de los bienes simbólicos,* Bourdieu hace una diferenciación entre el campo de producción restringida[191] y el campo de la gran producción simbólica,[192] propongo una división en tres campos para facilitar nuestro análisis: El campo de la fotografía no educada, el campo de la fotografía profesional y el campo de la fotografía artística y hegemónica. Cabe aclarar que, aunque esta división no está presente en los trabajos sobre fotografía de este autor, Bourdieu siempre reconoció la existencia de una práctica fotográfica de uso social y ritualística, una fotografía profesional y aficionada, y una fotografía artística y hegemónica.

191 El campo de producción restringida es una parte del campo de producción de los bienes simbólicos. Es como podemos agrupar a quienes producen bienes simbólicos destinados al consumo por parte de sus pares (en el caso del arte, imágenes). Estos pares, por ser productores también, representan un público muy especializado, lo que acaba generando un campo cada vez más independiente de agentes externos. Por lo tanto, en este campo, será más importante el capital simbólico y serán los que lo acumulen quienes tendrán posiciones de poder y dinero dentro del él.

192 El campo de la gran producción simbólica es una parte del campo de producción de los bienes simbólicos. Está organizado pensando en público no especializado o “gran público”. A diferencia del campo de producción restringida, este produce imágenes que se comercian, por lo tanto, será más importante el capital cultural que fortalecerá las capacidades de competición de las imágenes y los productores por el poder en el campo. En la mayoría de las disciplinas (literatura, fotografía, pintura, gráfica, etc.), se encuentra subordinado estéticamente al campo de producción restringida.

2.2.1. El campo de la fotografía artística y hegemónica.

I am the eye in the sky
Looking at you
I can read your mind
I am the maker of rules
Dealing with fools
I can cheat you blind
And I don't need to see any more to know that
I can read your mind (looking at you)

Alan Parsons Project, The eye in the sky.

Para evitar malentendidos y ceños fruncidos, es necesario comenzar aclarando que, para la mayoría de quienes dedican su vida a este oficio, la fotografía artística no se refiere a obras visuales que circulan en el campo de la producción restringida; por el contrario, la mayoría de los artistas visuales que usan la fotografía como medio creativo son convenientemente olvidados o presentados como fotógrafos experimentales y considerados externos al campo de la fotografía. Fotógrafos como Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman o Vik Muniz son considerados por los demás miembros del campo de la fotografía artística y hegemónica como artistas antes que como fotógrafos. Aclarada esta exclusión y para definir este campo, vamos a incluir en él a todos los involucrados en producir fotografía de moda, fotografía experimental, fotografía con fines artísticos, fotografía para circulación como obra gráfica, fotografía para circulación como obra visual, fotografía de retrato especializada y fotografía académica.

Este es el campo más antiguo de la fotografía y es en el que los otros campos hicieron mitosis. Contrario a lo que se podría imaginar, entendiendo el espíritu de sus tiempos y teniendo en cuenta que, en un principio, la fotografía es producto de experimentos científicos, resulta extraño que los primeros entusiastas de esta disciplina tuviesen la intención de competir con el medio visual hegemónico de su tiempo, la pintura. Desde un principio, los fotógrafos encontraron que la mayor oportunidad de capitalización se encontraba en competir con pintores académicos como

Delacroix o Couture y, posteriormente, conforme avanzó la tecnología y la estética del siglo XIX, con pintores como Courbet e, incluso, Monet. Esto se dio, en parte, por el poderío de las instituciones que, en la época, distribuían el capital simbólico del campo de las artes y, en parte, por el desinterés con el que la academia de ciencias recibió el nuevo invento. Esta competición duraría hasta mediados del siglo XX, cuando los fotógrafos pretendían competir con los pintores del tiempo de Duchamp y Pollock, generalmente, con pobres resultados. Igualmente, la tecnología de la fotografía se desarrolló, parcialmente, para cumplir con las expectativas estéticas de estos primeros fotógrafos artísticos de la academia francesa del siglo XIX, y muchos de los convencionalismos aceptados hoy en día por la fotografía popular provienen de estas primeras etapas.

Los grandes fotógrafos del siglo XIX, como Julia Margaret Cameron o Henrry Fox Talbot, creaban imágenes que pretendían recoger parte de la tradición pictórica de Occidente, de igual manera que la pintura académica de la época. El reto para estos pioneros consistía en hacer entrar la fotografía al campo previamente existente y, para esto, debían adoptar sus gestos (habitus) y jugar bajo sus términos (doxa), con el fin de competir por el capital previamente existente. Sin embargo, esta tarea no se mostraría fácil, pues, por un lado, el nuevo medio provenía de la ciencia y, por otro, era necesario un mayor entrenamiento, sacrificio y tiempo para producir un Seurat[193] que un Nadar. Además de esta situación, es necesario considerar que la fotografía, igual que el cine y la gráfica, debido a su condición de imagen técnica, carece de la "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)".[194] Una particularidad que se hace manifiesta desde sus inicios y que, a ojos del siglo XIX, representa un problema no solamente estético sino ético y económico. Sin embargo, y en gran medida

193 La pintura más famosa de Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, de 1884, le tomó al pintor un trabajo constante de dos años.

194 Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 24.

gracias a estos pioneros del academicismo fotográfico, la fotografía y los fotógrafos fueron aumentando su capital simbólico poco a poco, en un proceso que aún hoy en día no ha terminado. Aunque las primeras estructuras estructurantes (habitus) de la fotografía provienen de la tradición pictórica y el desarrollo del universo, del aparato y del campo se desarrollan de manera paralela a la pintura de su época, para finales del siglo XIX, podemos comenzar a apreciar cómo los ojos de los pintores (como el mismo Degas) empiezan a cambiar gracias a su habitus como fotógrafo.

En sus inicios, la fotografía se negó a vivir como campo autónomo y buscó desesperadamente luchar por ocupar una posición de poder en el campo de las artes académicas de la época en París y en Londres. Fueron figuras alternativas como Nadar quienes comenzaron a generar formas y estructuras propias de la fotografía y a conformar un nuevo campo independiente de la academia, de la pintura, y más cercano a los nuevos usos sociales que la fotografía se estaba inventando día a día. Desde un principio, Nadar y fotógrafos como él encontraron en el nuevo medio una forma de expresión capaz de generar su propio campo independiente de la pintura y la gráfica, aunque absorbiendo la tradición de estas. Fue con fotógrafos de este tiempo, como André Adolphe Eugène Disdéri,[195] con los que las funciones sociales de la fotografía comenzaron a ser identificadas como diferentes a las de la pintura, sobre todo en los géneros del retrato y la pintura de época.

No fue sino hasta los tiempos de Richard Avedon (1923-2004) que el campo de la fotografía artística y hegemónica se independizó completamente de la pintura, gracias a su clara asociación a los medios de reproducción masiva, al mundo de la moda en el que se produce una recepción como forma artística independiente de los condicionamientos estéticos de la pintura y la gráfica.

---

195 André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889). Fotógrafo francés famoso por inventar *la carte de visite* que fue un formato fotográfico para retratos de estudio que el modelo podía repartir entre sus conocidos.

No obstante, con el advenimiento de las primeras cámaras para aficionados, como la Kodak Brownie en 1900, aquellos fotógrafos que buscaban ser distinguidos de aquellos menos académicos van a resguardarse en un campo que perseguía una autonomía similar a la que gozaban los artistas visuales. Igual que la fotografía de mediados del siglo XIX tratando de imitar los códigos de la pintura de la primera mitad del siglo XX, van a buscar la experimentación y el error como una forma en sí misma y como tema. En el campo de la fotografía artística y hegemónica, el tema de las imágenes es la fotografía misma.

Hoy en día, este campo está compuesto por un grupo de egresados de las facultades de arte, que desde mediados de la década de 1950 incluyeron la fotografía como una de sus disciplinas, así como de las nuevas facultades y programas de fotografía que han florecido durante los últimos 30 años en todos los países del mundo. En este campo, el capital cultural es, hoy en día, tan importante como lo fue el capital simbólico en los tiempos de Alfred Stieglitz. Actualmente, la destreza técnica es valorada en la misma medida que los contenidos temáticos y su desarrollo estético al interior de cada fotografía individual, pero sobre todo, en el campo de la fotografía artística y hegemónica, se asocia un mayor capital simbólico a la existencia de un cuerpo de obra coherente y uniforme en estos dos niveles, de una forma muy similar a lo que en otras formas artísticas se conoce como estilo. En la obra de fotógrafos clásicos como Henri Cartier-Bresson, Brassai o Berenice Abbott o de fotógrafos contemporáneos como Joel-Peter Witkin, Robert Mapplethorpe o Andreas Gursky podemos apreciar la existencia de la relación entre un cuerpo de obra coherente y la ubicación en posiciones de poder dentro del campo. La búsqueda de una “voz” propia, de una individualidad claramente identificable dentro del gigantesco universo de la fotografía, generalmente a través de la experimentación eminentemente plástica, es la columna vertebral del habitus del fotógrafo de este campo.

Sin embargo, tanto en la fotografía que aparece en medios especializados como en la fotografía que se expone en galerías, el pastiche abunda, anunciando clara y prolíficamente el ingreso al posmodernismo de un medio evidentemente moderno. En este campo, encontraremos producciones que van desde las íntimas imágenes de Cindy Sherman o Nan Goldin, pasando por el gigantesco daguerrotipo que Chuck Close hizo de Brad Pitt, las publicaciones de David LaChapelle en Vogue y la serie Made in Heaven de Koons hasta la famosa campaña publicitaria de Benneton realizada por Oliviero Toscani hace ya 30 años. La fotografía artística y hegemónica absorbe todos los medios, a todas las celebridades y todos los significados posibles en imágenes bidimensionales complejas y socialmente activas, nativas del campo de producción restringido, pero consumidas cotidianamente por el público general. Esta situación se produce gracias a la facilidad con la que sus reproducciones circulan por los medios de comunicación.

Este campo encuentra su mercado entre una pequeña elite de coleccionistas, de medios y de instituciones que pueden y desean invertir en acrecentar su capital simbólico. Los fotógrafos de este campo producen sus imágenes pensando en un "público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos".[196] Como podemos apreciar en un sentido muy general, las dinámicas de este campo son muy similares a las analizadas por Bourdieu en el campo de producción restringida, especialmente en lo referente a su relación con "el campo de producción de bienes simbólicos".[197] Si la autonomía de este último se mide por "su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos"198 o, en palabras más estéticas, en decirle a su público qué deben esperar de sus

196 Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 90.

197 Ibid.

198 Ibid. 91.

productos, el campo de la fotografía artística y hegemónica ha excedido a su contraparte pictórica, haciendo que sus criterios trasciendan a otros medios y a otros campos.

El problema de la cámara, de la relación con el aparato tecnológico, se presenta de manera distinta que en otros campos de la fotografía en los que la cámara se da por sentada, pues en el que nos ocupa, esta y todas las tecnologías que la rodean son objeto de reflexión constante. Los aparatos de la fotografía se convierten en fuente de experimentaciones constantes y cotidianas. Las reflexiones sobre los usos sociales de la fotografía se encuentran a la orden del día, la pregunta por la veracidad del medio es fundamental y, sobre todo, la técnica se integra a la imagen misma como un metatexto que solamente puede ser entendido por aquellos que forman parte del campo. De esta forma, el campo se cierra sobre sí mismo en la individualización de su lenguaje, presentado imágenes para un público más general, pero codificadas para uno particular.

2.2.2 El campo de la fotografía profesional

> *Mozart había sufrido durante veintitrés años en aquel mundo de materiales limitados, donde los únicos instrumentos musicales eran tambores, pitos, flautas de madera, zamponas, y una tosca versión de arpa que se hacía con el hueso y los tendones de un pez del Río. Luego se había enterado de la extracción de siderita y del gran barco fluvial y de una orquesta con piano, violín, flauta, trompas, y todos los demás bellos instrumentos que él había conocido en la Tierra, más otros que se habían inventado después de que él muriera en 1791. Y aquí estaba. ¿Había sitio para él entre los músicos del barco?*
>
> *Fragmento de El fabuloso barco fluvial.*[199]

Aunque guarda algunas similaridades con el campo de la gran producción simbólica postulado por Bourdieu, pues sus imágenes están destinadas a "no productores ('el gran público') que pueden pertenecer a fracciones no intelectuales de la clase dominante ('el público cultivado')

199 Philip José Farmer, *El Fabuloso Barco Fluvial* (Barcelona: Ultramar Editores S.A., 1986), 210.

o a otras clases sociales"[200] y, generalmente, "obedece a la ley de la competencia con el propósito de conquistar un mercado tan vasto como sea posible"[201], la relación que guarda con el aparato fotográfico y con los usos sociales de la fotografía marcan diferencias irreconciliables que evitan continuar con la comparación del campo de la fotografía con el campo de la producción de los bienes simbólicos.

Este campo específico reúne todas las producciones culturales que usan la fotografía como un producto de consumo con un uso social determinado. Está conformado por todos los fotógrafos e instituciones que, sin apartarse de los usos sociales de la fotografía, participan de un comercio activo, distribuido en un campo con un *doxa* diferente a aquel propio del campo de la fotografía artística y hegemónica. En este campo, podemos encontrar a todos aquellos fotógrafos que prestan sus servicios para acompañar eventos sociales y familiares; los reporteros gráficos y los fotógrafos de prensa, quienes producen imágenes para medios determinados, generalmente por encargo de un patrón y siguiendo una línea editorial predeterminada; los fotógrafos científicos, quienes usan las fotografías como ayuda para sus procesos de investigación y en la producción de evidencias y diagnósticos; los fotógrafos publicitarios, tanto los que trabajan con un medio determinado como los independientes; los fotógrafos aficionados, que practican la fotografía como *hobby*; y los retratistas (fotografía para documentos civiles), los fotógrafos de parque, los fotógrafos de banco de imágenes y otros profesionales. La mayoría de las instituciones que participan del campo de la fotografía tienen un lugar especial en este campo donde ejercen una cantidad mayor de poder. Entre estos podemos encontrar los medios de comunicación, principalmente los impresos y digitales; las instituciones gubernamentales, que emplean la fotografía como un dispositivo de control y ordenamiento; el comercio, que utiliza las imágenes como información y publicidad; los conglomerados financieros, que invierten dinero y otros recursos en el desarrollo del apa-

200 Ibid., 90.

201 Ibid.

rato fotográfico; y sobre todo, las instituciones académicas, que enseñan el medio y su *habitus* y que se presentan como los guardianes del *statu quo.*

Este campo nace al mismo tiempo que la fotografía y, en sus inicios, costaba mucho diferenciarlo del campo de la fotografía hegemónica. Solo hasta principios del siglo XX podemos comenzar a hacer una delimitación clara del mismo. Los procesos de concreción del conjunto técnico y de individualización del objeto técnico de la fotografía están íntimamente ligados a la delimitación temporal de este campo. Para definir claramente sus usos sociales, la fotografía tenía que liberarse del estudio, de las mezclas químicas, del peltre y del vidrio. Con el advenimiento de cámaras más cómodas y de las películas flexibles, más económicas e industrialmente homogeneizadas, el fotógrafo comenzó a aparecer cada vez más cotidianamente en todos los ámbitos de nuestra sociedad.

Los fotógrafos de este campo son, generalmente, profesionales entrenados (adoctrinados) en el manejo del aparato y de las convenciones tradicionales de la imagen fotográfica. Es acá donde los imperativos técnicos del aparato se mezclan con los estéticos y los económicos del campo, pues "la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del quattrocento".[202] De esta manera, podemos apreciar que estos fotógrafos, los que más cerca se encuentran de operar como obreros de la fotografía, son los que, en su obrar cotidiano, buscan las imágenes más enfocadas, más definidas, más iluminadas, más complejas y, paradójicamente, las más sencillas. Por lo tanto, se diferencian de los fotógrafos del campo de la fotografía artística y hegemónica en su tendencia a experimentar con el aparato. Mientras para los primeros su *doxa* proviene de una constante experimentación, para los profesionales, la escuela informa completamente la forma en la que se relacionan con el campo, con el apa-

202 Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (México D.F.: Gustavo Gili S.A., 1994), 136.

rato y con la sociedad. Durante su entrenamiento, aprehenden una serie de reglas, la mayoría relacionadas con la producción de imágenes, pero muchas también relacionadas con su labor estética y con el rol social que deben cumplir en la sociedad. Por esta razón, este es un campo que no tiene muchos intercambios de poder y posición, por el contrario, la mayoría de sus jugadores tienden a aceptar su lugar por "abajo" del campo de la fotografía hegemónica y por "arriba" de los fotógrafos no educados.

Son los fotógrafos de este campo los que ejercen el papel de pivote entre el aparato fotográfico y la humanidad, siendo el principal canal de retroalimentación de los conjuntos técnicos (en este caso, Nikon, Ilford, Leica, etc.) que, al producir las cámaras, luces y demás tecnologías fotográficas, consideran este como su principal *target group*.[203] La estructuración casi monolítica de este campo, en el que las posiciones de poder rara vez varían, los *habitus* y el *doxa* de sus participantes se heredan de generación en generación y en el que la relación que estos guardan con los conjuntos técnicos facilitan un campo de estudio estable para los investigadores de mercado.

2.2.3 El campo de la fotografía no educada

> *No sé qué quieres decir. Yo soy libre. Libre de divertirme cuanto quiera. Hoy día todo el mundo es feliz.*
>
> *Bernard Marx.*[204]

Si tenemos en cuenta que "la constitución de un campo como tal es correlativa a su cierre sobre sí mismo",[205] el campo de la fotografía no

203 En el campo de la publicidad contemporánea, las palabras mercado objetivo, público objetivo, grupo objetivo y mercado meta, así como los anglicismos t*arget*, *target group* y t*arget market*, se utilizan como sinónimos para designar al destinatario ideal (teniendo en cuenta la edad, el estrato social, la ubicación geografía e, inclusivo, los perfiles raciales) de una determinada campaña, producto o servicio. Este término también es usado en los ámbitos de la mercadotécnica y la producción de música popular, radio, televisión y cine.

204 Aldous Huxley, *Un mundo feliz* (Barcelona: Ediciones Orbis S.A. 1986), 68.

205 Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la*

educada no es realmente un campo. Sin embargo, en el transcurso de las siguientes líneas, y solamente dentro del marco de esta teoría, vamos a hacer un ejercicio conceptual para aplicar algunas de las categorías de análisis de los campos a la realidad social que doy en llamar "el campo de la fotografía no educada". Este es el tercer campo dentro del campo de la fotografía. El término "no educada" aparece acá como antagónico al término "experimentación", usado como referencia a la tradición artística occidental en el campo de la fotografía artística y hegemónica, y al término "adoctrinamiento", usado como referencia al campo de la fotografía profesional. No quiere decir esto, de ninguna manera, que esta fotografía no requiera ningún tipo de educación o que no exista un sistema de códigos asociado a estos bienes simbólicos; simplemente se refiere al nivel de educación mínimo necesario de quienes operan el medio para producir imágenes cotidianamente.

El aspecto más contradictorio que la existencia de este campo va a tener con la teoría de Bourdieu está relacionado con el problema de la delimitación. El autor plantea que los límites de un campo se establecen intuitivamente desde su interior, desde la experiencia de habitar el campo mismo. Son siempre aquellos que tienen capitales en juego dentro del campo los que definen las fronteras y, por consiguiente, "no admite ninguna respuesta *a priori*",[206] además de esto, en toda la obra y las investigaciones sobre diversos campos de este autor, está claramente definido que "las fronteras del campo no pueden determinarse sino mediante una investigación empírica".[207] Esto quiere decir que, para poder hablar de campo en términos de Bourdieu, tiene que existir un acuerdo tácito, previo a la aparición del investigador, entre los jugadores sobre las reglas del juego y sobre quiénes pueden participar en él. Las reglas determinan

cultura (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 90.

206 Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 66.

207 Ibid., 67.

los intercambios de capital, las posiciones de poder dentro del campo, la estructura del campo mismo, las dinámicas de intercambio y las posibilidades de modificar las estructuras sin destruir el campo. Estas reglas se construyen a medida que el campo se va concretizando (en el sentido de Simondon) y se va independizando de los otros. Así mismo, aparecen generalmente como el resultado de procesos históricos y de la interpretación posterior que los miembros del campo le otorgan de acuerdo con la tradición misma que se ha construido. En este campo en particular, el de los fotógrafos no educados, todos los seres humanos somos jugadores y, por consiguiente, no existe un exterior ante el cual poner límites, no todos conocen el conjunto de reglas que determinan los intercambios de capital y la distribución de poder y, sobre todo, la gran mayoría de los jugadores no sabe que se encuentra jugando.

Además de esto, podemos asegurar que este campo no tiene un cierre sobre sí mismo, situación que se puede diagnosticar por medio de otras dos, apreciables desde un primer análisis. La primera, que este campo está conformado por todas las personas que usan cotidianamente la fotografía o que son afectadas a diario por las imágenes producidas en él, o sea, la presunción de que todos los seres humanos vivos son productores y consumidores de imágenes fotográficas;[208] y la segunda, que no existen variaciones en las estructuras de poder ni en los intercambios de capitales significativos, es decir, es un campo que tiende a la eliminación de la historia. Por su parte, el campo de la fotografía profesional es fácilmente delimitable, así como lo es el campo de la fotografía artística y hegemónica, pues sus participantes se saben reconocer entre sí, saben validar sus prácticas, reconocer sus *habitus* y establecer las diferencias sim-

208 Durante los últimos cinco años, se han fabricado más cámaras en teléfonos celulares que la cantidad seres humanos en el mundo, esto nos permite extender esta generalización particular sin desconocer que, en lugares remotos del planeta y en comunidades deprimidas, esta situación presenta claras y evidentes excepciones.

bólicas, culturales y monetarias propias de cada uno. Todos los miembros de estos dos campos saben reconocer las reglas del juego, ya sea porque lo aprendieron de sus maestros o a través de experiencias prácticas de la vida cotidiana, pero los fotógrafos no educados ignoran estas situaciones por completo y, sin embargo, viven en ellas y juegan el juego.

Este es un campo definido desde los otros campos y, por lo tanto, se trata de un campo en el que todos sus elementos actúan colectivamente sin estar conscientes de la existencia de un *doxa* y un *habitus*. Sin embargo, podemos afirmar que este es el más extenso, el que más miembros tiene, en especial si, tergiversando un poco las definiciones de Bourdieu, incluimos a todas las personas e instituciones que tienen alguna relación con la fotografía. El campo, cuando es interrogado como herramienta práctica, tiene una delimitación clara y un momento claro de delimitación, tanto por parte de los sujetos como por parte del investigador; sin embargo, cuando es interrogado como concepto, tiene una delimitación borrosa, tiene unas fronteras móviles y dinámicas que "se encuentran en el punto en el cual terminan los efectos del campo".[209]

Para nuestra definición, partiremos de la presunción, usada en varias ocasiones por este sociólogo, según la cual "todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural".[210] Esto incluye que, en el marco de la teoría que estamos construyendo, en mayor o en menor medida, toda imagen capturada por una cámara busca ser legitimada como parte de un intercambio simbólico. Igualmente, implica que todos los fotógrafos buscan ser, en la medida de lo posible, buenos fotógrafos, o sea, personas que manipulan el aparato fotográfico para obtener imágenes adecuadas.

209 Pierre Bourdieu, R*espuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 67.

210 Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010), 93.

Tal vastedad hace completamente imposible pretender hacer un análisis, incluso desde el terreno de la intuición, que pueda presentar una imagen de este campo. Sin embargo, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la uniformidad de sus integrantes nos permite esbozar pequeñas pistas de lo que pueden ser el *habitus* y el *doxa* de sus jugadores. Como primera medida, el juego de poder dentro de este campo no está relacionado con la búsqueda de una movilidad de las estructuras de poder o del capital de individuos independientes. Por el contrario, estos individuos son jugadores inconscientes, que, como en el mundo de las abejas o de las hormigas, a través de las más pequeñas interacciones producen tendencias que resultan en *doxas* emergentes que son finalmente asumidos por la totalidad del campo o combatidos por las instituciones participantes. Como fotógrafos no educados, los jugadores son constantemente asediados por tendencias provenientes de los otros campos, de los medios de comunicación, de la publicidad y, por supuesto, de los conjuntos técnicos productores de equipos fotográficos (y telefónicos) dispuestos alrededor de corporaciones que invierten su capital monetario en el aparato fotográfico. En una forma diferente a la de los otros campos previamente descritos y en forma diferente a todos los campos alguna vez descritos por Bourdieu, los intercambios de capital simbólico y capital monetario se suceden a niveles "micro" y podemos ver sus resultados como tendencias a niveles "macro". Para poder emprender un análisis de esto, tendremos que abstraer a los fotógrafos de este campo de la mayor parte de sus capacidades y asumirlos como meros operarios de objetos técnicos altamente individualizados y concretizados. Como las hormigas, cada uno de estos operarios es intrascendente si lo analizamos separado del colectivo; sin embargo, los miles de millones de fotógrafos que toman fotografías cada segundo pueden ser analizados como un único ente que interactúa con los otros sujetos que juegan en el campo.

Vistos de esta manera, como un ente producto de la suma de individualidades, de puntos de vista y de tendencias, todos los fotógrafos del

mundo pueden ser considerados como uno de los jugadores del campo. Si los vemos como este colosal ente, todos estos operarios de la fotografía tienen un gigantesco capital simbólico, y todo el capital cultural; por esta razón, ejercen una fuerte influencia en la estructuración de los flujos de poder al interior del campo. Su poder depende de su número y de su constante actividad, de la suma de todos los millones de fotografías tomadas y publicadas por segundo y de los pequeños movimientos de capital que, con cada obturación, producen bienes simbólicos.

La capitalización de estas obturaciones fue el negocio que George Eastman encontró cuando popularizó el eslogan de sus primeras cámaras a finales del siglo XIX: "You press the button, we do the rest", en español "Usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto".[211] Este eslogan marcaría el fin de la Modernidad de las grandes máquinas y daría inicio a una nueva era de pequeños artilugios operados por botones. Desde este tiempo, sabemos que el negocio nunca ha estado en hacer que las personas compren cámaras, el negocio está en hacer que las usen.

Previo a la existencia de las cámaras Kodak, y en especial de la cámara Brownie de 1900, las inversiones de capital en el desarrollo de la fotografía estaban concentradas en mejorar la producción de la imagen. Los hermanos Lumière, por ejemplo, se encontraban desarrollando con éxito su propio sistema de fotografía en color, y empresas como Leica estaban trabajando en mejorar la luminosidad de sus ópticas. Por el contrario, la patente de 1880, presentada por Eastman a la Oficina de Patentes de los Estados Unidos aplicaba para un "desarrollo en el tipo de aparato conocido como cámara de detective",[212] un tipo de cámara que particularmente ubica un mayor valor en la comodidad del fotógrafo que en la calidad de las fotografías capturadas. Sería este artilugio, basado en una necesidad

211 Susan Sontag, *Sobre la fotografía (*México D.F.: Santillana Ediciones Generales S.A. de C.V., 2006), 8.

212 George Eastman, Camera US388850 A, (Rochester, Nueva York Patente 388,850, 4 de septiembre de 1888).

policíaca y de ordenamiento de lo sensible, el que tendría un mayor éxito comercial y el que inauguraría la era de la fotografía no educada.

En el modelo de negocios de la Kodak de principios del siglo XX, la cámara no tenía realmente un gran valor de cambio, contrario a los productos de sus competidores europeos contemporáneos, quienes fabricaban excelentes y costosas maquinarias de precisión. En la Kodak, cada cámara venía previamente cargada con película suficiente para capturar 100 instantáneas cuadradas en blanco y negro con un grano amplio, una apertura fija de aproximadamente f/11 y una velocidad de obturación de 1/50 de segundo; estas son, por definición, fotografías regulares, imágenes promedio, productos estandarizados, fotografía obrera. La Kodak, incluso, se encargaba del revelado de las películas de manera industrial, todos los miles de propietarios de Brownies de finales del siglo XIX podían enviar su cámara por correo, después de tomar las 100 exposiciones, y esperarla de vuelta, lista para tomar 100 más. Como lo hace notar Newhall Beaumont, aunque en la patente esté registrada la invención de un aparato para retratar, "George Eastman hizo más que inventar una cámara, inventó un sistema y desarrolló la maquinaria necesaria para producir materiales estandarizados en cantidades suficientes para respaldar el sistema".[213]

Caso contrario sucede con un aparato fotográfico como el Autochrome de los hermanos Lumière, pues se trataba de un complejo y costoso sistema fotográfico por adición que, a través de un difícil proceso, tardaba poco más de 5 minutos de preparación para, con las condiciones ideales de luz, capturar una hermosa imagen a color sobre un delicado cristal que debía ser revelado posteriormente. En el caso de la Brownie, era posible tomar 100 fotos de regular calidad en media hora, y por tan solo una fracción del costo. El color, la definición y el rango dinámico del aparato son solamente preocupaciones de los fotógrafos profesionales y, aparentemen-

213 Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1982), 112.

te, no conciernen al público en general. Tanto a principios del siglo XX como hoy en día, la mayoría de las personas se sienten muy satisfechas con imágenes que no obedecen a los cánones de belleza propios de los conocedores de fotografía, sus expectativas se ven satisfechas simplemente con obtener una imagen que capture el momento y con haber cumplido el ritual de la obturación, o sea, presionar el botón como *habitus*.

Todos sabemos que es muy diferente operar una Sony CyberShot[214] o la cámara del iPhone a obturar una Nikon D5100 o una Canon T3I[215] y que, además, es radicalmente diferente producir imágenes fotográficas con una Hasselblad H5D-200c[216] o una Linhof Techno[217] que con la mejor de las DLSR, debido las tres razones que separan a los fotógrafos de los tres campos. La primera razón es el *habitus* mismo, las primeras lo reducen a presionar un botón compulsivamente, las se-

214 CyberShot es una línea de cámaras digitales compactas creadas por Sony (Sonī Kabushiki Gaisha) que son conocidas por su batería InfoLithium(TM) y por las ópticas desarrolladas por la empresa alemana Carl Zeiss AG.

215 Estas son dos modelos muy populares de cámaras réflex digitales, también llamadas DSLR (Digital-SLR, con SLR del inglés Single lens réflex). Se trata de un tipo de cámara fotográfica con único objetivo (SLR), cuyo soporte de almacenamiento de la imagen capturada es un sensor electrónico, en lugar de la película de 35mm empleada en la fotografía química. Las cámaras DSLR son, en su mayoría, desarrolladas para fotógrafos profesionales y practicantes de la fotografía como *hobby*.

216 El formato medio, también conocido como medio formato por motivos históricos, se refiere al tipo de fotografía que emplea película (o sensor de imagen en fotografía digital) de dimensiones mayores que las del formato 35mm y menores que las del formato grande (4x5 pulgadas). Por tratarse de una superficie mayor, la resolución y la definición de las imágenes producidas son generalmente mejores. Actualmente, solo los fotógrafos profesionales usan este tipo de cámara.

217 Un modelo de cámara conocido como “de estudio” o “de banco”. Estas son cámaras montadas sobre bancos ópticos y raíles para permitir todo tipo de descentramientos, basculando los paneles delantero y trasero; lo cual da un control absoluto sobre la forma de la imagen, su perspectiva y el reparto de la profundidad de campo. Son generalmente las cámaras más costosas y tienen siempre la opción para trabajar fotografía análoga o digital.

gundas, aunque no determinan completamente el *habitus* del fotógrafo, lo condicionan, y las terceras, son tan escasas que no podemos hablar de un *habitus* relacionado a estas. La segunda razón es que, mientras las primeras son prácticamente extensiones de nuestro cuerpo, prácticamente invisibles y omnipresentes, a medida que comienzan a crecer y se hacen menos concretas, requieren de un mayor entrenamiento, experiencia y reflexión sobre el medio para su uso. Finalmente, la tercera razón es que, mientras para una compañía como Sony, Apple o Nikon el negocio está en las fotos que tomamos cotidianamente, para una compañía como Linhof o Hasselblad, el negocio está en vender la cámara.

Cada vez que tomamos una fotografía y la compartimos en la red, con nuestra familia o en un álbum estamos acumulando capital simbólico para los grandes conglomerados financieros que son dueños de los conjuntos técnicos que fabrican los objetos técnicos que llamamos cámaras. Unitariamente, no somos de valor para ellos a menos que estemos dispuestos a pagar 50.000 dólares por una cámara o que podamos vender nuestras imágenes a precios como los de Andreas Gursky o Cindy Sherman.[218]

El *habitus* de un fotógrafo *no educado* será, para Vilém Flusser, el de nuestro tiempo y el *doxa* del campo de la fotografía no educada será el del totalitarismo al que felizmente nos hemos acostumbrado. Este *habitus* está construido, en gran medida, exteriormente, puesto que este campo no está delimitado en sí mismo.

---

218 Al momento de finalizar este libro (agosto de 2016) en la lista de las 20 fotografías más costosas de la historia siete han sido tomadas por Gursky y seis por Sherman.

2.3 El aparato fotográfico

Ay qué hombre que maneja el aparato
cuando volteé lo tenía arriba,
es una Luz.
Algún tiempo me dejó inmóvil,
Solo me quedo el zumbido de La Luz.
Lo escuchaba en mi cabeza,
en lengua extraña me hablaba,
pero entendí.
Lo juro que no había tomado
Solo estaba encandilado;
La hora perdí. Ay, yo sé que vendrá por mí
Y me llevará a un jardín.
Cuando me encontré con Pablo fue que me contó esta Historia
No lo creí. Eso fue algunos meses que no lo vemos más por aquí
Ya no sé ni qué pensar desde que llegó una carta del hospital:
Pablo tiene quemaduras y ceguera permanente,
No quiere hablar.

Café Tacuba, El Aparato.

"Aparato fotográfico: Juguete que traduce pensamiento conceptual en fotografías".[219] Esta simple definición se encuentra, acompañada de otras 51, a manera de introducción, en el ensayo de Vilém Flusser que sirvió como primera inspiración del presente trabajo: Filsosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografía. Este es tal vez el texto más famoso del autor y uno de los que más ha generado controversia entre fotógrafos, filósofos y otros seres humanos que han encontrado este texto útil o problemático. En líneas generales, el texto presenta el aparato fotográfico como el prototipo de todos los aparatos, desde el microchip hasta Auschwitz. El aparato flusseriano es un ente complejo que va más allá de la burocracia reificada en forma de conjunto técnico infernal, pues identifica en él la voluntad humana de someterse al aparato, lo cual constituye la clave para iniciar y continuar su funcionamiento. Para Flusser, a todos los seres humanos nos gusta servir al aparato.

---

219 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

Este concepto, que es central en la obra de este teórico, proviene de la tradición marxista y fue particularmente desarrollado por Luis Althusser en la forma de los aparatos ideológicos del Estado. Aunque el término "aparato" aparece comúnmente en la literatura previa a Marx, así como el planteamiento del aparato represivo del Estado, es a partir de los escritos del filósofo alemán y de sus seguidores que esta palabra adquiere su significado actual.

La palabra "aparato" proviene del latín apparatus, que podría ser traducida como preparativo o aparejo, incluso, como pompa y ornamento, una cosa física, un sujeto que ocupa un espacio y tiene una función. Al mismo tiempo, proviene del verbo apparare, que significa preparar, aparejar o disponerse para algo, este verbo está compuesto del prefijo ad (a, hacia, aproximación, destino) y el verbo parare (preparar, procurar, disponer). De parare y sus abundantes derivados latinos nos llegan innumerables palabras, como "parar", "paraje", "aparador", "comprar", "disparar", "parapeto", "preparar", "separar", "reparar", "parto" y "emparentar", entre otras muchas más. En definitiva, desde el terreno de la mera etimología, la palabra "aparato" carga en sí misma la doble relación que permite a Althusser usarla con tanta vehemencia. Por un lado, como apparare es aparejo y estructura capaz de modificación y, por otro, como parare se encuentra dispuesta a recibir los estímulos exteriores al aparato mismo. Según Flusser, "el primero indica la preparación para algo, el segundo la disponibilidad en pro de algo",[220] un estar dispuesto que implica tener los inputs y los outputs necesarios para articular las diferentes interfaces, puesto que es el aparato el que funciona como facilitador para el acoplamiento del cyborg de la fotografía.

El término "aparato" es usado cotidianamente como un sinónimo de artilugio, mecanismo, ingenio o máquina, refiriéndose a una característica de automatización propia del mismo y su carácter de sujeto técnico apa-

220 Ibid., 13.

rentemente cerrado sobre sí mismo. Sin embargo, en la tradición Marxista, el aparato no tiene una existencia física palpable. Tanto en Marx, pero sobre todo en Althusser, este término se encuentra íntimamente ligado a las estructuras invisibles que socialmente reproducen las condiciones de producción y garantizan en los trabajadores, como clase social dominada, la "reproducción de su sumisión a la ideología dominante".[221] Tanto en Marx como en Althusser, el aparato tiene claras relaciones con la estructura del Estado y con la existencia de una clase dominante que consciente o inconscientemente manipula esta estructura abstracta para garantizar la continuidad del statu quo. Para el marxismo más tradicional, el denominado "aparato de Estado" es entendido como una "'máquina' de represión que permite que las clases dominantes aseguren su dominación sobre la clase trabajadora para someterla al sistema de extorsión del plusvalor".[222] Este aparato, que para el marxismo tradicional se presenta como el mismo Estado, tiene el prefijo de represivo, pues, según Althusser, su existencia se manifiesta a través del uso de la fuerza y, por lo tanto, exige de su contrincante una lucha en ese mismo tenor.

A través de su ensayo de 1970, titulado Idéologie et appareils idéologiques d'État,[223] Althusser va a combinar aspectos del aparato psicoanalítico freudiano y el aparato estatal marxista para plantear la existencia de lo que él denomina los aparatos ideológicos del Estado, los cuales podemos describir como aparatos destinados a producir y reproducir ideologías.[224] Entre

221 Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución* (México: Siglo XXI Editores, 1989), 107.

222 Ibid., 110.

223 *Ideología y aparatos ideológicos de Estado.*

224 Althusser define la ideología como la "representación de la relación imaginaria con las condiciones reales de existencia" Althusser, *La filosofía como un arma para la revolución*, 131. Para él, la ideología es, al igual que el inconsciente freudiano, eterna, es decir, siempre ha habido y siempre habrá ideología. Para este autor, esta no es una forma de engaño o de falsa consciencia, sino más bien la relación normal de los individuos con la sociedad. La ideología, como representación, en su obra, es la base del concepto de imagen en Flusser y es similar al concepto de doxa en

estos, el autor identificará aparatos religiosos, conformados por las distintas iglesias; escolares, compuesto indistintamente por las escuelas privadas y estatales; políticos, parte partidos, parte sistema político; de información, en los cuales está la prensa, la radio, la televisión, los medios electrónicos; e incluso, va a identificar aparatos ideológicos familiares, jurídicos y culturales. Para este autor, cualquier sistema intangible dedicado constantemente a producir simbólicamente formas que garanticen la reproducción de la sumisión a la ideología dominante constituye un aparato. Para otros, como Bourdieu, Simondon y el mismo Flusser, esta idea althuseriana de aparato representa un camino que conduce a la construcción de un funcionalismo determinista que excluye la voluntad humana de la ecuación. Para ellos, el aparato de Althusser es una "máquina infernal programada para alcanzar ciertas metas",[225] un ente que no debe ser "ni antropomorfizado ni objetivado"[226] pues solamente es apreciable en lo absurdo de su existencia misma, en su proceso de concreción (cretina, según Flusser). El aparato althusseriano es, entonces, un constructo teórico que solo puede ser invocado en las condiciones históricas en las que "el dominante logra aplastar o anular las reacciones del dominado, cuando los movimientos ocurren exclusivamente de arriba hacia abajo, la lucha y la dialéctica constitutivas del campo tienden a desaparecer".[227] Es, entonces, un aparato que se encuentra ligado al marxismo como ideología, una teoría que se presenta a sí misma como un "arma para la revolución". Esta será la principal crítica de los detractores del autor, la relación tan estrecha que establece entre la omnipresencia del aparato y la imposibilidad para escapar de él por tratarse de un ente abstracto inherente a la existencia del ser humano.

---

la obra de Pierre Bourdieu, pero sin un marco de referencia histórico y geográfico preciso.

225 Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 68.

226 Vilém Flusser, *Post-history* (Minneapolis: Univocal, 2013), 26.

227 Pierre Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva* (México D.F.: Grijalbo, 1995), 68.

Vilém Flusser va a retomar el controversial, y francamente desprestigiado, concepto de aparato para actualizarlo a los tiempos poshistóricos. Sin apartarse de la tradición marxista, el autor va a ubicar los aparatos (porque según Flusser hay varios) en el sector terciario, un sector donde, hoy en día, a diferencia de los tiempos de Marx, se concentra la mayor parte de la generación de capital. Para Flusser, el aparato es un complejo nombre usado para describir un juguete muy concreto "que simula un tipo de pensamiento"[228] propio de los tiempos actuales. Esta identificación como juguete, aparentemente contraria a la máquina o a la estructura intangible, es usada por el autor para llamar la atención sobre la característica dual del aparato fotográfico, a la vez hardware, como estructura de acero en las manos del operario, y a la vez software, como estructura estructurante ideológica. Tanto en el mundo de Flusser como en el de Bourdieu, ya no hay proletarios, burgueses, campesinos o políticos, simplemente hay jugadores.

Tanto Althusser como Flusser van a retomar la lección de historia de los medios de producción iniciada por Marx para concluirla introduciendo el concepto de aparato. Marx plantea, en *El Capital*, la existencia de dos sectores fundamentales de la producción: uno donde se producen "mercancías cuya forma les obliga a entrar en el consumo productivo, o por lo menos les permite actuar de este modo"[229] y otro donde se producen "mercancías cuya forma las destina a entrar en el consumo individual de la clase capitalista y de la clase obrera".[230] Así, el primer sector antecede a los demás por tratarse de aquel en el que hacemos las cosas que hacen cosas; el segundo, el que le sigue directamente en el tiempo, es en el que se producen los objetos que no producen nada nuevo, pero que están destinados para nuestro consumo;

228 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

229 Karl Marx, *El capital* (tomo II) (Mexico D.F.: Siglo XXI Editores, 1976), 292.

230 Ibid., 292.

y el tercer sector, el que alguna vez fue el último, pero que ahora es el primero, es en el que producimos bienes simbólicos.

Esta es la organización que Flusser recibe de la tradición marxista propia de la segunda mitad del siglo XX, cuando las formas culturales del capitalismo tardío comenzaron a ser evidentemente un factor predominante en las relaciones comerciales de Occidente. Para el filósofo, la historia del aparato comienza en tiempos inmemoriales, mucho antes de que tuviésemos los elementos para imaginarlo. Sin embargo, para ese entonces, ya contábamos con imágenes para organizar el mundo, imágenes que pueden ser descritas sin tapujos como superficies que pretenden representar algo, o sea, que cada imagen es una "superficie de significado sobre la cual las ideas se interrelacionan mágicamente".[231] Esta interrelación mágica se da a causa del carácter no lineal que la visualización de una imagen propone al espectador. Por el contrario, el texto escrito, y en especial, el texto occidental, organiza el tiempo linealmente y conduce directamente al sinsentido de la ideología (cristiana, marxista, etc.)"[232] o de la textolatría, como da en denominarla, cuando pasamos a vivir para servir a los textos en lugar de servirnos de ellos. Las imágenes, igual que los textos y las ideologías, cumplen la función de ser "mediaciones entre el hombre y el mundo",[233] es decir, su propósito es ser "mapas del mundo"[234] para orientar al hombre. Sin embargo, como imagen de mundo, alguna vez en la historia cumplió este mismo papel histórico, hasta que dejó de ser mapa y se convirtió en biombo. "El hombre en lugar de servirse de las imágenes en función del mundo, pasa a vivir en función de las imágenes"[235] esto es idolatría. Para Flusser, esta historia de la relación

231 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

232 Ibid., 9.

233 Ibid., 7.

234 Ibid., 8.

235 Ibid., 7.

texto-imagen es fundamental para la comprensión de la historia de Occidente y la actual crisis de los textos es donde aparece la imagen técnica.

Durante los primeros tiempos de esta historia, ya había imágenes en el mundo, que eran producidas por seres humanos que se dedicaban a ello manualmente, con el fin de organizar a las comunidades. Estos productores habitan una sociedad, funcionan en ella y deben, por lo tanto, consumir productos del segundo sector, como vestuario, mobiliario, etc. Estos son productos que nosotros podemos identificar como bienes de consumo particular y que, para propósitos formales, denominaremos objetos culturales. Para Flusser, estos objetos culturales, por defecto, son buenos, pues "son como deben ser",[236] tienen una utilidad clara y definida que obedece a intenciones humanas. Los objetos culturales son "informados" por el ser humano, quien, a través del trabajo, les extrae del mundo y les da forma. Hay dos tipos de objetos culturales, los que son buenos para ser consumidos (como la ropa y los pinceles que usan los productores de imágenes) y los que son buenos para producir bienes de consumo.

Para producir objetos culturales, el ser humano desarrolló instrumentos que, según Flusser, no vienen a ser más que "simulaciones de órganos humanos que sirven para el trabajo",[237] extensiones de nuestro cuerpo, prótesis sociales que nos permiten alcanzar el mundo para extraer de él otros objetos culturales; por ejemplo, las agujas usadas por los sastres para hacer la túnica que visten los productores de imágenes son instrumentos, funcionan como nuevos apéndices humanos para poder informar la materia. De igual forma que la túnica del antiguo productor de imágenes, la aguja que el antiguo artesano usaba para fabricarla proviene de un proceso empírico, no hay escritura lineal que codifique y organice la fabricación tradicional de estas. Una vez el pintor ya se encuentra vestido con su túnica, puede ir a su taller y usar un pincel, que es el instrumento

236 Ibid., 13.
237 Ibid., 5.

del productor de imágenes que le permite ordenar la materia pigmento sobre una superficie bidimensional con el propósito de producir imágenes que organicen la sociedad; en palabras de Flusser, el pincel le permite informar a la sociedad. Por esta razón, en caso de presentarse un cambio en el poder de la comunidad, la imagen, el instrumento y el productor deben desaparecer, pues daban forma a la estructura anterior. El instrumento se informa ideológicamente de acuerdo con los cuerpos y las tradiciones de los artesanos, y cambia según los tiempos y la geografía. Los instrumentos, para Flusser, no pueden convertirse en aparato, porque sirven al hombre y porque carecen de un programa único a todos los instrumentos.

Igualmente, para este mismo autor, la máquina es simplemente un instrumento que ha pasado por el tamiz del texto lineal. Por lo tanto, las máquinas son solo "instrumentos en los cuales la simulación ha pasado por el filtro de la teoría".[238] Esto es, instrumentos técnicos, que aún son prolongación del cuerpo y están diseñados para informar materia. La máquina solo es posible cuando la sociedad se hace incontrolable usando imágenes, esto coincide con el momento cuando muchos de los miembros tienen la habilidad de decodificar textos.

La máquina funciona para el burgués, y el proletario funciona para la máquina en forma de pieza intercambiable fácilmente reemplazable. El burgués usa la máquina para desarrollar un trabajo, o sea, para informar alguna materia, y el personal que requiere la máquina debe ser educado, o sea, informado. Para informar al operario es necesario producir textos que ordenen al proletario y al proletariado, textos que, además, informen al campesino, al artista, al comerciante, a las mujeres y hasta a los niños. El texto lineal informa a la sociedad moderna (o histórica, como la llama Flusser) en un proceso acumulativo que llega a crear imágenes a partir de un texto científico. Las imágenes técnicas informan a la sociedad posmoderna (o poshistórica, como la llama Flusser) en un proceso de eterno

238 Ibid.

retorno similar al acontecido antes de la hegemonía de los textos. Para Flusser, la imagen técnica es "la imagen producida por aparatos",[239] es la ideología de nuestro tiempo, es el habitus del fotógrafo no educado, es una eterna infografía constantemente reproducida aparatísticamente.

El primer aparato de este tipo que existió alguna vez fue el aparato fotográfico, texto científico aplicado a la creación de imágenes, que es, a su vez, el que nos va a enseñar a hacer más aparatos y a vivir sirviéndole a estos. El aparato, a diferencia de los bienes de consumo, exige de nosotros una nueva relación, una nueva interacción, pues, para comenzar, no puede ser consumido; a diferencia de los instrumentos, no está construido a partir de una tradición ni sirve para modificar la materia y hacer bienes de consumo, sino para producir bienes simbólicos; y a diferencia de las máquinas, no hace diferencia entre burgueses y proletarios, para el aparato todos somos piezas intercambiables necesarias para su complejo funcionamiento. De todo lo anteriormente dicho, de la lección de historia y de la sectorización de la producción, emerge la definición de aparato de Vilém Flusser, para quien los aparatos, omnipresentes en nuestra sociedad contemporánea, son aquellos complejos "juguetes que simulan un tipo de pensamiento".[240]

Ahora, el aparato ya no se presenta como el entramado represivo estatal o como las múltiples instituciones ideológicas alrededor de este, el aparato es ahora un juguete. Un juguete para los adultos, un juguete que articula sentidos, que produce imágenes y que ofrece recompensas. Flusser asegura que "el hombre que lo manipula no es trabajador, sino jugador: no es más homo faber, sino homo ludens, este hombre no juega con su juguete, sino en contra de él".[241] Para Flusser, un aparato es un juguete que propone un juego a quien lo hace funcionar, es hardware y soft-

239 Ibid.

240 Ibid.

241 Ibid., 15.

ware, juguete físico que podemos tocar y conjunto de reglas que podemos obedecer. Tenemos la posibilidad de apreciar claramente el metal y el plástico de nuestras cámaras y palparlos con las manos, pero no podemos directamente ver el programa que se encuentra oculto tras ellas, debemos intuirlo a través de los resultados simbólicos de sus jugadas.

El trabajo marxista muta en la poshistoria flusseriana en juego, muta en una "actividad que se desarrolla dentro de ciertos límites de lugar, de tiempo, y de voluntad, siguiendo ciertas reglas libremente consentidas, y por fuera de lo que podría considerarse como de una utilidad o necesidad inmediata",[242] sin embargo, genera un plusvalor. Para Flusser, es el aparato el que propone el juego, un juego que consiste en buscar la mayor cantidad de posibilidades inscritas en su programa, y la principal característica de los programas es "el hecho de que son sistemas en los cuales el azar se convierte en necesidad",[243] es lo que los diferencia de los textos lineales y los aproxima a las imágenes; sin embargo, tal necesidad del azar que determina la existencia del juego (doxa) hace necesario que, en el juego planteado, "todas las virtualidades, hasta las menos probables, se realicen necesariamente si el juego se juega por un tiempo suficientemente largo".[244]

En el juego de Flusser, se produce un enfrentamiento constante entre el funcionario y el aparato, donde el primero busca agotar el segundo. Agotar el programa del aparato es la ideología de la poshistoria, es el doxa de todos los fotógrafos, de los educados y los no educados. Las posibilidades inscritas en el programa de la fotografía equivalen a la cantidad de imágenes en el universo fotográfico, las que existen virtualmente y las que ya se han obturado. El juego consiste en descubrir posibilidades inscritas

242 Johan Huizinga, *Homo Ludens: a study of the play-element in culture* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980), 138.

243 Vilém Flusser, *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar* (São paulo: Livraria Duas Cidades, 1983), 10.

244 Ibid.

en el programa y a ese juego lo llamamos fotografía. La cantidad de posibilidades inscritas en el aparato fotográfico son aparentemente infinitas y, en la práctica, inconmensurables, igual que las imágenes del universo; sin embargo, entre más imágenes tomamos, más cerca nos encontramos de finalizar el programa de la fotografía. Al ser nuestra mente incapaz de pensar lo inconmensurable, el juego continúa siendo atractivo para nosotros, pues la competencia del aparato es mayor que nuestra competencia para mantenernos interesados en presionar el botón una vez más. De no ser así, sería un "juego infantil, monótono",[245] fácilmente predecible, y el "funcionario lo agotaría y esto sería el fin del juego".[246] Este sistema, el que se construye entre funcionario y aparato con el fin de completar el programa, es el que Flusser llama la "caja negra" y es el que da título a su trabajo. Así, la caja negra es un sistema diseñado y programado para permutar los símbolos previamente programados en el aparato y programar otros, en un ciclo sin fin de aparatos operados por humanos que van programando aparatos que son operados por humanos. Los aparatos, a medida que van funcionando, a medida que van venciendo la resistencia del medio, van adquiriendo una inercia que, en poco tiempo, los hace absolutamente imparables en su propósito de completar su programa. El programa general que rige todos los aparatos y, por ende a nuestra sociedad, forma parte de un proceso que está ocurriendo actualmente y que está dirigido hacia el proceso que Vilém Flusser denomina totalitarismo robotizante de los aparatos.

Dicho término aparece en la obra de Flusser atado al concepto de poshistoria y de imagen técnica. Aunque pareciese ser algo sacado de la más extrema pesadilla socialista de ciencia ficción, el autor encuentra una extrema similaridad entre el aparato fotográfico y el exterminio sistemático y burocrático de los judíos a manos de un aparato estatal justificado

245 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

246 Ibid.

en una racionalidad malentendida y una cadena de mando justificada en un programa de gobierno. "Es decir, que se daba la paradoja de que actos aberrantes y constitutivos de genocidio y de violaciones a los derechos humanos básicos, formaron parte entre 1933 y 1945 del ordenamiento jurídico del Estado",[247] como lo describiría categóricamente la situación Hannah Arendt en el célebre Eichmann en Jerusalén.[248] El aparato debe presentarse al funcionario (jugador) como algo lo suficientemente fácil de operar y lo suficientemente complejo en su interior como para siempre permutar los sentidos en diferente forma y con diferente resultado.

El programa del aparato de la fotografía está escrito por otros aparatos (desde el aparato industrial, marco-económico y publicitario, hasta el programa de computadora usado por los diseñadores de cámaras). Como es de suponer, al usar el aparato no estamos actuando como programadores, incluso los profesionales que llamamos programadores no actúan como tal en el aparato. Contrario a lo que se podría pensar, las clases que manejan el poder político en los Estados, las clases que han acumulado el capital económico, así como los generales de los ejércitos y los líderes religiosos mundiales, no controlan el aparato. En el universo de las teorías flusserianas, todos nos encontramos al interior de este y trabajamos para él, estamos siguiendo su programa. En el mundo contemporáneo, el del aparato de la fotografía, "todo existe para culminar en una fotografía",[249] afirma Susan Sontag para hablar de lo que ella denomina una "compulsión a fotografiar"[250] o, dicho más claramente, una compulsión a transformar todas las experiencias humanas mismas "en una manera de ver."[251]

---

247 Hannah Arendt, E*ichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal* (Barcelona: Editorial Lumen, S. A., 2003), 4.

248 Este libro es reseñado por Flusser como una de las influencias más importantes en el desarrollo de su teoría del aparato y de la postura del filósofo frente al problema judío.

249 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México D.F.: Santillana Ediciones Generales S.A. de C.V., 2006), 44.

250 Ibid.

251 Ibid.

Se trata de una compulsión que, para Flusser, "evoca el uso de drogas",[252] una adicción cuyo síndrome de abstinencia tiene como principal síntoma que el paciente "no sabe más mirar, a menos que sea a través del aparato".[253] Si el mundo existe para la fotografía y nosotros existimos para fotografiarlo, lo que aún no existe solamente existirá en función a la posibilidad de ser fotografiado. En este universo, el universo donde existe el aparato de la fotografía, cosas como el *Big Bang* solamente existirán si tenemos telescopios como el Hubble que lo fotografíen.

Los aparatos, a diferencia de las máquinas, no pertenecen a nadie y pertenecen a todos, mientras que podemos afirmar que nadie es dueño del aparato fotográfico como tal, puedo decir que yo soy dueño de *mi* aparato fotográfico. Y siendo nosotros parte integral del aparato, podemos afirmar que este se pertenece a sí mismo, de igual manera que una corporación norteamericana se pertenece a sí misma. Este es un nivel muy alto de individuación que los aparatos han conseguido durante el siglo XX, siendo la fotografía el primero de estos. El programa que les alimenta solamente busca el "mejoramiento continuo", el aceleramiento del proceso de individuación, la creación de más aparatos y la compulsión a finalizar el programa.

Para Flusser, la fotografía no es solamente el aparato primigenio, es el paradigmático de todos los existentes hoy en día (computadoras de escritorio, teléfonos celulares, *Facebook*, etc.), por esta razón, es tan importante para él desenmascarar el programa oculto de este aparato. El programa al interior de estas "cajas negras" es el que las hace funcionar y el que las conecta con nosotros, el que ha permitido que estas formen un cerco militar sobre nosotros y se hayan convertido en juguetes que permutan biombos simbólicos que nos mantienen separados del mundo real. Este biombo es

252 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

253 Ibid.

prácticamente indetectable por nuestros sentidos, acostumbrados a percibir los procesos de codificación al interior de las imágenes tradicionales. En el caso de la fotografía, los procesos de codificación del fotógrafo son evidentes, pero los del aparato fotográfico no, pues ocurren al interior de la caja negra.

Nosotros conocemos el mundo, conocemos cómo debe ser y cómo deseamos que sea; de igual manera, conocemos a los fotógrafos, sabemos cómo deben ser y cómo ellos desean ser; también, conocemos las fotografías, intuimos cómo deben ser y cómo deseamos que sean; sin embargo, no sabemos cómo es el aparato y, sobre todo, no sabemos cómo deseamos que sea, pero sabemos cuáles son sus *inputs* y sus *outputs,* no sabemos cómo se permutan los símbolos a su interior; es tan complejo su funcionamiento que continuará funcionando eternamente sin que conozcamos su funcionamiento interno, su cómo es y cómo desea ser.

Resumiendo, hay un conjunto de aparatos que no sabemos realmente cómo funcionan, que simulan un tipo pensamiento y que están programados para acabar con el universo. La rebelión contemporánea no es contra personas, es contra aparatos. La forma en la que accionamos los aparatos nos plantea nuestro lugar dentro de estos, si somos simplemente funcionarios pasivos, estáticos dentro él contribuyendo a la finalización del universo, o si somos programadores que le aportan nuevas posibilidades, ampliando su programación y demorando la destrucción final del universo.

Capítulo 3. Los fotógrafos viajeros

Its five-year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no man has gone before.

Star-Trek 1968.

Lo que he dado en denominar el *cyborg* de la fotografía es, entonces, una construcción teórica basada en la reificación cotidiana de la fotografía. Como hemos descrito en las páginas anteriores, este ente tiene una existencia; una colección de *hardware* cuidadosamente distribuida alrededor del mundo, y un *software*, un programa que reside en las piezas de metal y carne que conforman el aparato. Si, como plantean Flusser y Heidegger, el conjunto de la tecnicidad se nos presenta como una caja negra, como un misterio inaccesible para nuestras tridimensionales mentes, es labor nuestra encontrar la forma de hacer descriptible lo indescriptible, entendible lo ininteligible y visible lo invisible. Esta labor puede ser realizada desde la filosofía, como lo propone Flusser en el último apartado de su ensayo sobre la caja negra, o desde el ejercicio de la fotografía misma, como propongo a ustedes en estas líneas. Aunque para Flusser, como para otros autores que han abordado la relación entre el fotógrafo y la cámara, el común de los fotógrafos, aquellos que están en el campo de la fotografía profesional y el campo de la fotografía no educada, actúan inconscientemente y producen imágenes que solamente refuerzan el discurso hegemónico escrito en el aparato, existe esperanza, pues existen fotógrafos que "sa-

ben que los problemas a resolver son los de la imagen, los del aparato, los del programa y los de la información".[254]

Sin embargo, estos no son problemas que se puedan entender siguiendo el método científico, sino que solamente pueden ser explorados desde el interior de la caja negra. Por tratarse de un ente misterioso, cuántico y planetario, no existe la posibilidad de convertirlo en un objeto de estudio tradicional, completo y total; por el contrario, nos vemos obligados a experimentarlo de la misma forma que el ciudadano experimenta su país, fragmentariamente, desde un punto de vista determinado y ubicado desde adentro del territorio nacional. Los fotógrafos son los ciudadanos de la fotografía, son aquellos que la experimentan cada vez que obturan sus cámaras; por esta razón, serán las ciencias occidentales las que se encarguen de explorar la parte del *cyborg* que es visible para todos, serán ellas las que nos entreguen las respuestas que los problemas exigen, y serán, por lo tanto, los mismos fotógrafos los que se encarguen de recorrer, cartografiar e inventar constantemente el *cyborg* como una totalidad. Estos que recorren la caja negra son los que, en su interior, están creando territorios nuevos, están trazando cartografías destinadas a servir de guía para el mundo, son fotógrafos políticos, fotógrafos que crean mapas en lugar de biombos. Estos agentes no forman parte del *cyborg* esperando inmóviles ser estimulados por él; por el contrario, lo definen y lo organizan para hacerlo, porque en eso consiste el ejercicio de la política, en "reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos"[255] o, dicho de otra forma, en viajar al interior de la caja negra.

---

254 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

255 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2005), 15.

Este viaje, metáfora del ejercicio político posible para cada ser humano en interfaz con el *cyborg* de la fotografía cada vez que obtura la cámara, nos permite hacer una clara distinción entre fotógrafos viajeros y sedentarios. Podemos nombrar a los primeros porque existe la posibilidad de viajar; sin embargo, podemos nombrar a los últimos únicamente porque existen los primeros. Definiremos, por lo tanto, a los viajeros como aquellos que recorren la caja negra y como sedentarios a aquellos que simplemente la habitan.

El viaje, como acto estético y político, es mucho más que el desplazamiento de un individuo entre el punto A y el punto B, mucho más que la experiencia del desplazamiento mismo, mucho más que el accionar del turista por el mundo. El viaje, en el contexto de esta teoría, es el desplazamiento que, en su acontecer mismo, construye "espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común".[256] Entonces, podemos afirmar que viajar no es lo que hace el turista, pues este se encuentra siguiendo un guion de viaje, el turista salta de no-lugar a no-lugar, el turista hace lo mismo en la Torre Eiffel que en el MoMA. El turista no se encuentra viajando por el mundo, lo recorre de la misma forma que recorre un parque de diversiones, saltando de atracción en atracción, siguiendo el programa que el aparato turístico ha planteado para él, un desplazamiento de consumo de entretenimiento y espectáculo. El viaje del turista, visto desde el prisma de la política y la estética, es equivalente a ir de compras al centro comercial. De igual manera, el desplazamiento que los norteamericanos denominan *commute*[257] carece de la habilidad transformadora del mundo del viaje. Usar tu coche para recorrer todos los días la misma vía entre el suburbio y la ciudad es simplemente seguir

256 Ibid., 13.

257 La palabra "*commute*" es usada para referirse al ir diariamente de un suburbio a la ciudad a trabajar. Nació en relación a los viajes en tren, pero hoy en día, a causa de la organización del transporte norteamericano, se relaciona más comúnmente con realizar este trayecto por la autopista.

ciegamente el programa que los aparatos vial, urbanístico e industrial tienen para el trabajador. No es un viaje lo que hace el piloto o la aeromoza, no es viajar el acto del camionero que transporta bienes de consumo por todo el país, ni el del astronauta que lleva refacciones a la ISS.

Sin embargo, el astronauta que llega hasta donde nadie más ha llegado, aquel que pisa por primera vez la Luna, está viajando. Sabemos esto porque, con su llegada, el satélite deja de ser la imagen de Melies y se convierte en la imagen de la Nasa, en territorio norteamericano (por eso le colocaron la banderita). El viaje de Amstrong tenía como premisa el potenciar ideologías, hacerlas más fuertes en relación a las otras, y esto lo sabía claramente Kennedy al afirmar que los norteamericanos deciden ir a la Luna en esa misma década "no porque sea fácil, sino porque es difícil, porque esa meta servirá para organizar y ponderar lo mejor de nuestras energías y habilidades".[258]

La Luna, como mundo a explorar ya estaba ahí, como la imaginación del aparato, el territorio del campo o las galaxias del universo de la fotografía. De igual manera, el camionero que se aventura donde ya no hay caminos, sino solamente hielo, viajando por el simple mérito de aparecer en un *reality show*, recorre un mundo que ya existe, que ya está imaginado, pero va creando nuevos caminos persiguiendo el hielo más delgado y más resbaloso en busca de un accidente que lo haga famoso. En el viaje de este camionero, no importa la carga ni el destino, mientras se recree una y otra vez la experiencia de Sir John Franklin.[259]

Igualmente, aunque el piloto comercial no esté viajando realmente, el piloto de la mafia, aquel que lleva su avión cargado de droga y dólares,

258 John F. Kennedy, J*ohn F. Kennedy Moon Speech - Rice Stadium,* (Nasa website, 1962), http://er.jsc.nasa.gov/seh/jfkru56k.asf.

259 Sir John Franklin nació en Spilsby, Lincolnshire, el 15 de abril de 1786 y murió el 11 de junio de 1847. Franklin fue capitán de la Royal Navy y explorador del ártico inglés. Él y todos los miembros de su expedición murieron en el ártico canadiense mientras pretendían encontrar el Paso del Noroeste.

ese que viaja a pocos metros del suelo para evitar ser detectado, debe crear en cada "viaje" nuevas rutas que sean desconocidas para la DEA y para otros narcotraficantes. El piloto de la mafia se encuentra negociando constantemente su viaje con el clima, la geografía, las fronteras, los radares y la policía, cada negociación produce una nueva ruta, una ruta que nunca ha sido registrada por los agentes de la ley.

Para bien o para mal, viajar es imaginar un nuevo mundo, un mundo desconocido para todos. En paralelo con el universo de la fotografía, donde todas las imágenes que se han producido y que se producirán ya existen como virtualidad o como realización, en nuestro universo todos los viajes ya existen como virtualidad o como viaje ya realizado. Las fotografías son el resultado de la imaginación del conjunto aparato-fotógrafo, una imaginación que es para todo fin práctico infinita, aunque sabemos que en realidad es finita. Es justo en este aspecto donde reside el desafío que Flusser describe, aquel propuesto por el *software* del aparato, aquel que nos motiva a seguir operando la cámara a seguir develando imágenes:

Aquí está, precisamente, el desafío. Hay regiones en la imaginación del aparato que son relativamente bien exploradas, en estas regiones es siempre posible hacer nuevas fotografías; sin embargo, aunque nuevas, son redundantes. Otras regiones son casi inexploradas. El fotógrafo navega en ellas, en regiones nunca navegadas, para producir imágenes nunca vistas. Imágenes "informativas".[260]

Lo nuevo forma parte del programa, esta es la razón por la cual el universo continúa expandiéndose, porque parte del oficio del fotógrafo es encontrar nuevas iteraciones dentro del programa, las cuales, aunque nunca han sido pensadas por otro ser humano, ya vienen previstas en el programa del aparato; estas iteraciones dan forma al universo de la fotografía e informan el campo de la fotografía. Como parte del *cyborg,*

260 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

estamos programados para buscar siempre imágenes nuevas, que, aunque ya están previamente imaginadas por el aparato, ningún humano ha visto previamente. Contrario a lo que los fotógrafos comunes piensan, viajar a nuevas regiones no quiere decir tomar fotografías que nunca se han tomado, pues esto es el centro del programa de la fotografía. Viajar a nuevas regiones implica hacer crecer el aparato, implica introducir la imaginación de este en nuevos territorios, y este manipular de la imaginación del *cyborg* nunca se hace en el momento de obturar, se hace en el momento de vivir.

Viajar dentro del *cyborg* de la fotografía es vivir para cambiar el mundo, para no aceptar ciegamente el programa que el aparato pretende imponernos y, sobre todo, para evitar la muerte de este *cyborg*.

3.1 Protuberancias, amebas y metástasis

Beware of the Blob
It creeps and leaps
And glides and slides
across the floor
Right through the door
and all around the wall
A splotch, a blotch
Be careful of the Blob
Beware of the Blob

Banda sonora original de The Blob[261]

El *cyborg* tiene, como hemos afirmado previamente, esta forma de existencia que Flusser ha denominado cuántica al referirse específicamente al gesto del fotógrafo. Sus tres entes: campo, aparato y universo existen de manera iterante cada vez que se produce una obturación, cada vez que la luz penetra el *input* del aparato y una imagen nueva cambia su estado de virtualidad a actualidad y el fotógrafo se decide por un estado *on/off* en alguno de los tres campos de la fotografía. Esta existencia cuántica se

261 Kay Linaker y Theodore Simonson, *The Blob*, 35mm, dirigida por Irving Yeaworth y Russell Doughten (Estados Unidos: Paramount Pictures 1958).

da solamente gracias al carácter planetario del campo y el aparato, los cuales nos impiden conocer el estadio de estas iteraciones; sin embargo, la imagen final se está produciendo en este momento. El planeta entero está construyendo una sola imagen planetaria, el planeta entero está en constante *render*.[262] Esta imagen, esta última fotografía de la humanidad, ideología misteriosa de nuestro tiempo, interconecta simbólicamente los millones de *inputs* y *outputs* del campo, el universo y el aparato. Es esta imagen la que mantiene al *cyborg* unido, la que teje el misterio. Es una imagen que todos percibimos, una imagen a la que todos podemos acceder intuitivamente y, sin embargo, una imagen que resulta incomprensible para nuestros sentidos debido a su inconmensurabilidad.

La imagen del *cyborg* de la fotografía no existe para la visión estereoscópica del científico moderno porque, como ya hemos dicho antes, es una imagen polifacética; aun así, existe para todos aquellos que estén dispuestos a hacer un ejercicio de introspección intuitivamente. Se trata, pues, de dejar de buscar la imagen del *cyborg* desde el punto de vista del espectador y comenzar a asumirnos como productores, como habitantes del *cyborg*, como parte de este. Si hacemos este ejercicio, el mapa del universo de la fotografía, las líneas que delimitan el campo y el programa que define al aparato son susceptibles a transformarse en un mundo por explorar.

Este cambio de punto de vista no es simple y no es algo que deba ser tomado a la ligera. Esta toma de posición implica aceptar nuestro lugar dentro del *cyborg*, como organelos, e identificar nuestra posición dentro de él en relación con sus límites y con sus expansiones. Esto implica, además, aceptar que nos vemos manipulados colectivamente por el *cyborg* para construir la imagen que él está esperando construir; y, por último, implica creer que la revolución, a través del acto estético-político, es posible. Una vez hayamos

262 *Render* es una palabra que tiene varios significados en inglés: hacer, entregar, pasar o reproducir. En medios electrónicos, se entiende como el proceso de generar una imagen o vídeo usando programas de computadora, partiendo de modelos previamente inscritos en el sistema.

conseguido esto, podemos existir en el *cyborg* no como si este fuese simplemente un cuerpo común, sino como si este fuese un territorio a explorar.

Desde fuera, el *cyborg* de la fotografía se percibe como el cuerpo de Tetsuo Shima,[263] como una especie de cáncer. En el primer momento, Tetsuo es un cuerpo común, confinado a los límites de su forma y su espacio, como la fotografía en los tiempos de Niépce. Sin embargo, una de sus extremidades, el brazo derecho, se ha perdido y Tetsuo ha usado sus nuevos poderes mentales para hacerse uno nuevo. Sin embargo, este brazo no es estable, al igual que su creador, y comienza a expandirse sin control, a invadir el universo. Este es un proceso similar al que un observador externo puede percibir al examinar la fotografía como un cuerpo. Estos cuerpos fuera de control, el de Tetsuo y el de la fotografía, se expanden proyectando seudópodos en el espacio, generando formas similares a las que un científico percibe en la locomoción amibiana.

Es reconocido por la comunidad científica que dicho comportamiento es "la forma más típica de locomoción en células eucariotas adherentes, apareciendo, en algunos procesos biológicos como el desarrollo embrionario, la sanación de heridas y la metástasis del cáncer".[264] Durante años, estos hombres de ciencia han seguido minuciosamente los patrones de este movimiento desde el exterior, tratando de entender cómo se produce, qué lo detona y cuáles son sus resultados; sin embargo, y en paralelo a lo acontecido con el análisis sociológico del campo de la fotografía, la sola

263 Tetsuo Shima es uno de los personajes principales del manga y de la película animada *Akira*. Shima desarrolla accidentalmente poderes mentales que terminan por expandir su cuerpo más allá de todo control. Crece a proporciones gigantescas, como una masa uniforme que proyecta seudópodos, expande protuberancias y se expande de manera gelatinosa. Es un cuerpo que se desborda a sí mismo constantemente en un proceso que parece infinito y que solamente puede detenerse con la muerte misma.

264 Yukinori Nishigami y otros, "Reconstruction of Active Regular Motion in Amoeba Extract: Dynamic Cooperation between Sol and Gel States", *PLoS ONE 8*(8) (5 de agosto de 2013): e70317, doi:10.1371/journal.pone.0070317.

observación externa no produce resultados, no devela ningún misterio. El *cyborg* actúa de manera análoga a la célula eucariota que cambia parcialmente su estado entre sólido y gelatinoso, en lo que denominan una forma de existencia coloide. Tanto Tetsuo como el *cyborg* de la fotografía crecen disolviendo sus límites para proyectarse hacia las direcciones en las que desean crecer y solidificándose en los lugares donde se encuentran ya establecidos. Ambos están en procesos de expansión constante y desarrollo; ambos, al ser vistos desde el exterior, parecen estar creciendo al azar, sin ninguna regulación aparente; ambos, desde el exterior, son indescifrables y es necesario penetrar en ellos para entender lo que sucede.

El *cyborg* de la fotografía crece de acuerdo con condiciones ambientales precisas que afectan cualquiera de sus tres entes desde el exterior y desde el interior de los mismos. Así, todas las condiciones del campo que llevan a los fotógrafos a buscar nuevas maneras de usar el aparato producen nuevas extensiones y nuevos seudópodos. Todas las imágenes existentes en el universo (las que ya se han tomado y las que se van a tomar) orientan la dirección de las nuevas protuberancias y los nuevos seudópodos, y todas las tensiones que, desde el programa del aparato, entran al *cyborg* determinan el ritmo en el que este se propaga. Sin embargo, no debemos olvidar que todas las condiciones del campo mencionadas, provienen, en su mayoría, del aparato, y se encuentran direccionadas por el universo; igualmente, debemos recordar que las imágenes del universo son producidas por el conjunto aparato-fotógrafo siguiendo el programa del *cyborg*, puesto que sus tres entes cohabitan las mismas dimensiones cuánticas, planetarias y misteriosas.

En su crecimiento constante, el cyborg de la fotografía va fagocitando simbólicamente todo a su alrededor. Como operarios del cyborg tenemos la urgencia de completar el programa y para esto tendemos a forzar el cambio en el mundo, debemos hacerlo fotografiable para que así quepa en el programa. En palabras de Susan Sontag, la "avidez de la mirada fotográfica cam-

bia las condiciones del confinamiento en la caverna, nuestro mundo".[265] Una vez complete el programa y todo el mundo se vuelva fotografiable, es decir, una vez todo el mundo se adecue a la estructura de la fotografía, el programa habrá llegado a su fin y el cyborg se apagará. Ese será el momento final de la fotografía y, coincidencialmente, esto sucederá el mismo día del fin de la raza humana.

3.2 El desplazamiento, el viajero y la ética

Una vez allá, creo que voy a quedarme permanentemente en esa región de calores y páramos, donde más y más pintores se están mudando, así tal vez después de un tiempo, una especie de colonia de pintores pueda florecer.

Fragmento de correspondencia de Vincent Van Gogh.[266]

Es la humanidad del fotógrafo la que aporta el componente de indeterminación al *cyborg*, por esta razón, nunca han sido muy populares las cámaras totalmente automatizadas, porque "si el margen de indeterminación del funcionamiento es nulo, ya no hay variación posible; el funcionamiento se repite indefinidamente, y en consecuencia esta iteración no tiene significación".[267] Sin embargo, el programa del *cyborg* es una estructura estructuradora y, como parte de su programa, busca constantemente suprimir la tendencia del fotógrafo a la indeterminación. El fotógrafo, inmerso en el *cyborg* tiene la opción de seguir las instrucciones del programa o la oportunidad de erigirse a sí mismo como programador. Para ser un fotógrafo que agencia nuevas posibilidades en el programa, posibilidades que no se encuentran previamente escritas en este, el fotógrafo requiere de la apertura al misterio que Heidegger exige a todos los humanos de la era atómica. Aquel que, en el marco de este libro, llamamos fotógrafo viajero no es más que un fotógrafo que se ha abierto al misterio y decide comenzar un viaje dentro del *cyborg*.

265 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México D.F.: Santillana Ediciones Generales S.A. de C.V., 2006), 15.

266 Auden Wystan H., Van Gogh, a *Self- Portrait: Letters Revealing His Life as a Painter* (Greenwich: New York Graphic Society, 1961), 168.

267 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 156.

La oposición entre viajeros y sedentarios, el centro de la hipótesis de este trabajo, implica la necesidad de una toma de posición constante y urgente de todos los fotógrafos. El aparato mismo exige, en su operar, esta toma de posición política del fotógrafo antes de hacer interfaz con él. Ya sea actuar como mero operario o como un agente de cambio, modificando el programa en lugar de simplemente obedecerlo.

Por tratarse, el *cyborg*, de un programa abstracto y de un cuerpo planetario, misterioso y cuántico, recurrimos al ejercicio mental de situarnos en su interior como habitantes de él. Así, como ciudadanos del *cyborg,* podemos abrir nuestros ojos y ver todos los otros organelos a nuestro lado. Podemos ver que la mayoría de estos se encuentra ocupada accionando el aparato, repitiendo el gesto de la obturación una y mil veces, este gesto que solamente busca "realizar escenas nunca vistas, 'informativas'".[268]

El gesto del fotógrafo sedentario es un gesto que reproduce el programa produciendo imágenes que buscan programar el mundo a favor del crecimiento del *cyborg*. Este es un gesto en el que solamente cambia el punto de vista, es gesto de pivote, puramente ocular. Un gesto pivotante es un gesto que tiende a agotarse en sí mismo. A pesar de que el universo de la fotografía es inconmensurable, ubicarse en una pequeña región para encontrar imágenes desde un mismo lugar tiende a agotar todas las posibilidades. La fotografía como mero agenciamiento escópico, como está escrito en el programa del *cyborg,* solamente busca encontrar todas las fotografías presentes en el programa; por el contrario, la fotografía como agenciamiento territorial busca generar formas en el programa que no se encontraban previamente inscritas en él, busca generar nuevos territorios en el *cyborg* direccionando sus seudópodos.

El *cyborg* busca completar su programa y hacerlo de la mejor manera posible, rápidamente y, además, economizando recursos, reduciendo la

268 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

entropía del mundo y transformándolo en fotografiable. Cuando nuevos seudópodos se extienden, nuevos territorios del *cyborg* nacen y con ellos, nuevas interacciones del campo, nuevas regiones del universo y nuevas iteraciones en el programa del aparato. Esto no quiere decir que las ya existentes decrezcan o desaparezcan, las viejas formas seguirán hasta completarse, hasta que todas las fotografías posibles hayan sido tomadas. Es en las viejas formas donde residen los fotógrafos sedentarios y, en los seudópodos, donde residen los viajeros, el lugar donde pueden "obligar al aparato a producir imagen informativa que no está en su programa".[269] La tendencia del *cyborg* es una tendencia hacia el interior de sí mismo, fagocitar el mundo, transformarlo; la tendencia del fotógrafo viajero es hacia el exterior, hacer crecer el *cyborg* haciéndole un mundo nuevo a través del viaje. Esta es una visión político-estética de la práctica fotográfica, una visión en la que el ejercicio estético tiene una directriz ética que apunta a "hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo".[270]

Así, la invitación que la ética puede hacerle a los fotógrafos sobre su práctica más cotidiana es al movimiento como forma de revolución. A emprender viajes dentro del *cyborg* de la fotografía, viajes de descubrimiento, de exploración, de conocimiento, de interacción, viajes que, en muchas ocasiones, generarán nuevos territorios y, en otras, resignificarán algunos territorios para darles nueva vida.

---

269 Ibid.

270 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2005), 34.

3.3 La forma de identificar a un fotógrafo viajero

"The great sea
has sent me a drift,
it moves me as the weed in the great river,
earth and the great weather
move me,
have carried me away
and move my inward parts with joy."

The Great Sea por Uvavnuk.[271] *(Tradición oral)*

Siempre resulta fácil identificar a los turistas, en algunas ocasiones lo hacemos por sus ropas, en otras por sus comportamientos, pero generalmente los reconocemos porque están siguiendo el plan. Los vemos organizados en una línea frente al elevador del *Empire State Bulding*, bajándose de un autobús frente a La Gran pirámide de Guiza o pretendiendo que sostienen la Torre de Pisa. Ir al Museo de Madame Tussauds forma parte de todos los itinerarios de viaje a Londres que el aparato turístico ha programado. Es en este tipo de lugares donde los encontraremos normalmente, lugares que funcionan como estación de tránsito. Los turistas en Londres nunca van a Hyde Park, a pesar de que está en el centro de la ciudad y de que es de fácil acceso. ¿Si podemos identificar a los turistas porque hacen cosas propias de turistas, cosas que son además evidentemente turísticas, podemos identificar un viajero por hacer cosas propias de viajeros, que sean evidentemente viajeras?

Un viaje es, principalmente, un desplazamiento. Es el acto de desplazarse sin un programa externo que guíe el desplazamiento. La diferencia entre viajar a Londres e ir de turismo a Londres radica, en una primera instancia, en que el programa del viaje se escribe mientras se viaja, se escribe en las calles de Londres y no en una oficina de turismo en New York.

271 Barbara Tedlock, *The Woman in the Shaman's Body: Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine* (Nueva York: Bantam Books, 2005), 85.

Desplazarse sin programa brinda al viajero la oportunidad de conocer, de descubrir, de aprender, de crecer; desplazarse como turista implica estar y experimentar una serie de no-lugares. Para el turista, es lo mismo visitar el Taj Mahal que Machu Picchu, el programa a seguir es exactamente el mismo: hay que bajarse del autobús, hay que recorrer el lugar, escuchar al guía, tomar las mismas fotografías que todo el mundo toma (las que sirven como única evidencia del viaje), pasar por la tienda de regalos (comprar es opcional, pero todos pasan por la tienda de regalos) y, por último, volver al bus. Para el viajero que llega a Machu Picchu, a Teotihuacán o a Liberty Island, la verdadera atracción del lugar son los turistas mismos, la infraestructura dispuesta por el aparato turístico para asegurar el cumplimiento de los programas.

Un viaje es, entonces, una experiencia en la que ejercemos un agenciamiento territorial sobre nuestro propio mundo. Viajar es un acto político que puede implicar una serie de consecuencias ordenadas en un abanico de intensidades que incluye desde la conquista de tierras en poder de otros hasta el simple intercambio financiero en una tienda de regalos. Como experiencia, el viaje tiene un principio y un final, no se puede ser viajero para siempre, incluso en el caso de los Tuareg más deleuzianos que en la noche se detienen y montan viviendas temporales. Como agenciamiento territorial, el viaje tiene consecuencias permanentes y eternas, es ahí cuando los Tuareg pasan de Algeria a Libia. Como al turista, al viajero no podemos reconocerlo cuando no está de viaje, pues la condición de viajero, como la práctica fotográfica es eventual. Sin embargo, como experiencia, las consecuencias del viaje son eternas e impredecibles, cada viaje realizado en la historia ha cambiado el mundo, desde aquellos arriesgados aventureros que cruzaron el estrecho de Bering hasta aquel ingeniero aeroespacial que hizo una caminata en el Mar de la Tranquilidad. Entonces, no podemos identificar al viajero por hacer cosas propias de viajeros, puesto que la naturaleza misma de

todos los viajes es diferente. Podemos, en cambio, identificar al viajero por su huella en el mundo (o en otros mundos), podemos identificar a los fotógrafos viajeros por las consecuencias que su función como agente viajero ha producido en el *cyborg* de la fotografía.

Todo fotógrafo viajero comienza su periplo simbólico al reconocer su lugar en el *cyborg*, al reconocerlo como punto de partida. Este reconocimiento podría confundirse con una mera identificación geográfica; sin embargo, y como hemos dicho anteriormente, este reconocimiento implica reconocerse organelo, implica ver el tegumento desde dentro del *cyborg,* implica reconocer los vectores que marcan las tendencias de este hacia su propio interior, hacia su propio fin, y reconocer que, como individuos autónomos, podemos cambiar el algoritmo del *cyborg* y la forma como este hace interfaz con nosotros. Una vez hemos tomado una posición de inicio, comenzar el viaje es cuestión de fijar nuestros ojos en el horizonte y tomar la decisión consciente de emprender el recorrido, de cambiar el mundo.

Identificar esta experiencia solamente es posible mirando las evidencias que han dejado los fotógrafos, evidencias que son principalmente fotografías, pero encontraremos que también existen relatos, diarios de viaje, entrevistas y hasta leyendas que nos permiten esbozar cómo se han producido estos viajes, qué caminos han tomado y cómo han cambiado el mundo.

3.3.1 Todos los tipos de viaje

> *¡Asombrosos viajeros! ¡Qué nobles relatos*
> *leemos en vuestros ojos profundos como los mares!*
> *Mostradnos los joyeros de vuestras ricas memorias,*
> *Esas alhajas maravillosas, hechas de astros y de éter.*
>
> *¡Deseamos viajar sin vapor y sin velas!*
> *Para ahuyentar el tedio de nuestras prisiones,*
> *Haced desfilar nuestros espíritus, tensos como un lienzo,*
> *Vuestros recuerdos enmarcados por horizontes.*
>
> *Decid, ¿qué habéis visto?*
>
> *Fragmento de Las Flores del Mal.*[272]

Aunque todos los viajes guardan características en común, no todos son iguales. Destinos, recorridos y, fundamentalmente, motivaciones marcan agudas diferencias entre un viaje y otro. Las travesías de los fotógrafos viajeros dentro del aparato comparten una meta similar, definida por la tendencia excéntrica de su existencia; sin embargo, en esa excentricidad, existen muchos afuera del *cyborg* a la vez que existen muchas maneras de viajar por el aparato.

De la misma forma que vamos a distinguir entre fotógrafos viajeros y sedentarios, vamos a discriminar a los viajeros por el tipo de viaje que hacen. Como primera medida, vamos a encontrar que existen viajes que no afectan al *cyborg*, que no producen nuevos territorios, y viajes que sí lo hacen. Veremos que viajes como la mudanza, el viaje de negocios, el viaje turístico o el paseo no expanden al *cyborg,* como sí lo hacen la expedición, el vagabundeo, el nomadismo y el peregrinaje.

La diferencia fundamental entre los diferentes tipos de viaje es su posibilidad de reconfigurar el territorio del *cyborg*, de desacomodar y reacomodar las tendencias y las intensidades al interior de este macroorganismo en constante crecimiento que hemos dado en llamar fotografía.

---

272 Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (Buenos Aires: Efece Editor, 1977), 150.

Analizar la forma en la que algunos viajes logran este cometido solamente será posible si, previamente, examinamos algunos viajes que no lo logran, algunos desplazamientos cotidianos que se encuentran previstos en el programa del *cyborg*.

3.3.1.1 La mudanza

Ahí tienen su hijueputa casa pintada.

La estrategia del caracol.[273]

Como en la vida real, la mudanza dentro del *cyborg* implica un movimiento predestinado a un lugar diferente. Es un desplazamiento que ocurre una única vez entre dos puntos dentro del mismo espacio, dos puntos previamente conocidos, dos lugares que no impliquen un cambio en el modo de existencia de quien se muda, ni del *cyborg* mismo. Para mudarse, el fotógrafo toma todas sus pertenencias y se mueve hasta el nuevo lugar donde permanecerá definitivamente, haciendo el tipo de fotografía que se practica en este lugar. Un claro ejemplo de este movimiento lo percibimos todos a principios del siglo XXI, cuando muchos fotógrafos mudaron de la fotografía análoga a la digital. Muchos de ellos, al comenzar la mudanza, se mostraban reticentes, incluso, se puede decir que fueron desplazados forzosamente del lugar del *cyborg* donde se encontraban cómodos. Poco a poco, los fotógrafos se fueron mudando de acuerdo con el nuevo ordenamiento territorial del *cyborg*, dejando su antiguo espacio para ser relocalizados en el nuevo. Muchos de ellos decidieron no cambiar sus costumbres, relacionarse con su nuevo ambiente de la misma forma en la que lo hacían con el anterior, otros decidieron adoptar las costumbres locales y aparentar ser nativos de esta nueva región.

Lo que define a la mudanza es el carácter definitivo de esta, por esta razón, nunca favorece la expansión del *cyborg*, por el contrario, favore-

273 Humberto Dorado, y otros, *La estrategia del caracol,* 35mm, dirigida por Sergio Cabrera (Colombia: Cine Mussy,1993).

ce la realización acelerada de probabilidades dentro del programa y la finalización de zonas del universo de la fotografía. El fotógrafo que se muda lo hace para encontrar otro lugar donde pueda convertirse en un buen funcionario del aparato, convertir sus imágenes en rápidas formas de completar el programa del *cyborg*.

3.3.1.2 El viaje de negocios

> *Every time the plane banked too sharply on take-off or landing, I prayed for a crash, or a midair collision -- anything. No more haircuts. Nothing matters, not even bad breath. Life insurance pays off triple if you die on a business trip.*
>
> *Voz en off del narrador en El club de la pelea.*[274]

Marco Polo hizo muchos viajes de negocios a órdenes del gran Kublai Khan durante su vida. El regente del mayor imperio de la época lo escogió desde muy joven como su representante más confiable y lo enviaba constantemente a tierras lejanas y exóticas a cumplir con funciones diplomáticas propias de un embajador oficial. Polo era especial para el Khan, no solamente por tratarse de un extranjero que contaba con la habilidad de hablar muchos idiomas y con las conocidas dotes de negociantes de los venecianos; Marco Polo era especialmente querido por el Khan por su habilidad para acercarle al mundo:

> *Cuando Marco volvió de su misión y se halló en presencia del Gran Khan, después de referirle la manera en que había negociado y conducido su embajada, contó cuantas novedades había visto, tanto en el camino como en las ciudades, tan sabia y elocuentemente que el Gran Khan quedó encantado, y cuantos le oyeron decían entre ellos que este joven, si llegaba a tener larga vida, no podía por menos de alcanzar fama de varón de provecho y de gran sabiduría. ¿Y qué más os diré? Desde entonces el joven fue llamado micer Marco Polo, y así le llamaremos más adelante en nuestro libro.*[275]

---

274 Jim Uhls, *Fight Club*, 35 mm, dirigida por David Fincher (Beverly Hills: Twentieth Century Fox Entertainment, 2002).

275 Marco Polo, *Libro de las maravillas* (Barcelona: Ediciones generales Anaya, 1987), 27.

Cuando se hacen viajes de negocios, se opera en el mundo como prótesis de otra persona, se es manos, ojos o pies de otro. Viajar por encargo puede cambiar el mundo, como en el caso del joven Polo, pero este cambio se produce a partir de la imagen de mundo de otra persona. Es un viaje que sucede muchas veces en el mundo de la fotografía, pues muchos fotógrafos ponen sus talentos en función estética y política de gobiernos, escuelas, colectivos artísticos e, incluso, de corrientes y modas. El mejor ejemplo de este tipo de viaje se dio en la vida de Dorothea Lange, en su trabajo realizado para la administración de Franklin D. Roosevelt. Lange estudió fotografía en Columbia University, en la ciudad de Nueva York, en una clase dirigida por el clásico académico y pictorialista Clarence H. White.[276] Durante años estuvo trabajando como aprendiz de retrato en varios estudios y, en 1918, se mudó a San Francisco, donde abrió un exitoso estudio de esta especialidad. Llevando una vida muy tranquila y trabajando como retratista, tuvo tiempo, incluso, de casarse y de tener dos hijos antes de que comenzara la gran depresión. Al mismo tiempo que trabajaba como fotógrafa de estudio, Lange recorría la ciudad experimentando con la fotografía social, más como una forma de pensar la fotografía que como una alternativa a su próspero negocio. Pronto, sus fotografías más sociales comenzarían a llamar la atención de algunos académicos progresistas, y su vida como fotógrafa de retrato tendría que finalizar, con lo cual ella se mudaría a otro lugar del *cyborg*.

La historia de esta mudanza está estrechamente relacionada con su segundo esposo, el economista progresista Paul Schuster, con quien se casó en 1935. El célebre profesor y activista político colaboró substancialmente en la educación política de Lange. Juntos documentaron la pobreza y la explotación de los campesinos y los trabajadores migrantes du-

276 Clarence H. White, junto a Alfred Stieglitz, Edward Steichen y Alvin Langdon Coburn, fundó, en 1902, en Nueva York, el Photo-Secession. Un movimiento fotográfico que buscaba que todos reconociesen la fotografía pictorialista como una forma artística igual a la pintura.

rante cinco años. Schuster, encargado de la Resettlement Administration de Roosevelt, descubrió el trabajo de Lange y decidió contratarla para retratar las condiciones de vida de los campesinos y los migrantes ilegales para los cuales se destinaba una importante partida financiera en forma de subsidios como parte del *New Deal*. El trabajo de Lange era lograr imágenes de propaganda que permitieran inclinar la balanza de legisladores y votantes registrados, principalmente mostrando las arduas condiciones y la iniquidad reinante en el sur de los Estados Unidos. En un principio, Lange adoptó el estilo clásico de la fotografía de propaganda, haciendo exactamente lo que el *cyborg* le estaba pidiendo que hiciera; sin embargo, y mientras más se adentraba en las ideas demócratas y progresistas, fue descubriendo que había una anomalía en el programa.

Entonces, Lange decidió usar "en los pobres el mismo ojo que había usado en los ricos".[277] Esto quiere decir, en la práctica fotográfica, darle la misma dignidad a las personas que fotografiaba para el gobierno que a las personas que fotografiaba en su estudio. Ella creía firmemente que todas las personas tenían derecho a aparecer bien en la fotografía, entonces comenzó a ser cómplice con los modelos, a permitir que se arreglasen, que cambiasen sus ropas, que ordenaran sus casas. El resultado es un conjunto de fotografías que reflejan la idea de cómo debían verse los pobres según Roosevelt y el partido demócrata de la época. La fotografía de Lang era absolutamente necesaria en la tierra de la igualdad, donde la idea que se pretendía vender era la de la equidad de oportunidades, el hecho de que unos pobres se vieran dignos, inteligentes, esperanzados, más como mártires que como víctimas. Con el tiempo, "otros fotógrafos de la RA[278] fueron influenciados y un nuevo

277 Linda Gordon, "Visual Democracy: Dorothea Lange", (Berkeley: UC Berkeley Graduate Council Lectures, 2008).

278 La *Resettlement Administration* (RA) era una agencia norteamericana dedicada a relocalizar las familias más pobres a proyectos de viviendas planeados por el gobierno federal.

estilo acabó siendo impulsado por el menos esperado de los creadores de estilos, el gobierno federal de los Estados Unidos".[279]

En ningún momento, Lange fue una marioneta de esta situación, ella tomó en su trabajo las banderas del progresismo norteamericano de la primera mitad del siglo XX de manera consciente. Sus ideas sobre el papel político de la fotografía provenían de una extensa educación y de su vinculación consciente con un proyecto moderno. Lange "estaba enrolada en la fotografía de propaganda, es cierto, sin embargo no veía nada de malo en eso, sobre todo en su caso particular".[280] Esta fotógrafa dedicó mucho tiempo a pensar sobre las implicaciones morales de funcionar como el brazo artístico de un proyecto político; sin embargo, ella "tenía la convicción de que la gente consciente puede hacer una clara distinción moral tratándose de la propaganda"[281] como aclaró en múltiples ocasiones con su famosa frase "La cámara es un instrumento que enseña a la gente cómo ver sin cámara".[282]

Tanto Dorothea Lange como Marco Polo funcionan en sus viajes como prótesis de un grupo, lo hacen de manera consciente y con fe en un proyecto político. Lange, por ejemplo, afirmaba siempre que "estaba muy feliz con sus lazos a un partido político y satisfecha con la idea que sus fotografías pudiesen llevar apoyo a los programas del *New Deal*".[283] Así, como con el término propaganda y la actividad propagandística, el viaje articulado a una tendencia política o a un régimen (político, social, estético) no generan nuevos territorios en el *cyborg*, ya que este está diseñado para programar este tipo de aventuras.

---

279 Linda Gordon, "Visual Democracy: Dorothea Lange", (Berkeley: UC Berkeley Graduate Council Lectures, 2008).

280 Milton Meltzer, Dorothea Lange: *A Photographer's Life* (Nueva York: Syracuse University Press, 2000), 246.

281 Ibid. 246.

282 Linda Gordon, "Visual Democracy: Dorothea Lange", (Berkeley: UC Berkeley Graduate Council Lectures, 2008).

283 Ibid.

3.3.1.3 El viaje de turismo

> *Y en el centro justo hay una especie de isla de forma ovalada, de unos diez kilómetros de largo y tres de ancho, cubierta de altas estructuras. Porque nos recordaba a la antigua Manhattan, la hemos llamado Nueva York. Sin embargo, no creo que se trate de una ciudad; más parece una inmensa fábrica o una planta de procesos químicos.*
>
> *Fragmento de Cita con Rama.*[284]

El viaje de turismo, como lo hemos descrito previamente, es el viaje que obedece a un programa diseñado por un aparato para prestar como servicio el desplazamiento de seres humanos con fines de entretenimiento o espectáculo. En la fotografía, el viaje del turista resulta el más común, es un viaje cotidiano que la gran mayoría de fotógrafos realiza constantemente sin saber que lo están haciendo. Es el viaje al centro del *cyborg*, el viaje a la Meca que todo fotógrafo debe hacer por lo menos una vez en la vida, pero que, generalmente, hacemos un par de veces al año. Es el viaje de la elección, el viaje de encontrar placer en gastar nuestro dinero en artículos de fotografía. Bajo esta perspectiva, el lugar más feliz sobre la tierra no se trata de Disneyland en California, se trata de B&H Photo Video en Nueva York. Una gigantesca tienda donde podemos encontrar todos los artículos de fotografía fabricados actualmente y una buena selección de artículos que ya no se producen. Desde las más complejas y costosas cámaras hasta los más económicos paños para limpiar lentes. Las estanterías de esta gigantesca tienda se encuentran atiborradas de maravillosos artilugios cuidadosamente diseñados de acuerdo con el programa del aparato industrial, del *cyborg* de la fotografía y del aparato comercial norteamericano.

Se trata de un viaje dentro del aparato en el que no se usa el obturador, en el que hacemos interfaz con el *cyborg* a través de nuestras tarjetas de crédito y nos transformamos de funcionarios en clientes. Igual que el turista, la mayoría de fotógrafos creen que la posibilidad de elegir entre una Canon o una Nikon es libertad, y la mayoría cree que está en

284 Arthur Clarke, *Cita con Rama* (Buenos Aires: Edhasa, 1986), 45.

control cuando con supremo cuidado comparan megapíxeles, dioptrías, materiales o sensibilidades, para, al final, salir de la tienda con una cámara igual a las demás: una cámara que exige de ellos lo mismo que sus competidoras. Para la gran mayoría de fotógrafos, el viaje del turista es imposible de esquivar y optan por aceptar el espectáculo multicolor de productos y de elecciones como una celebración y no como un castigo. De la misma manera que todos los turistas toman la misma fotografía en los mismos lugares, los fotógrafos compran las mismas cámaras en los mismos lugares. Incluso, podemos afirmar que las tiendas de fotografía, como todos los lugares turísticos, tiene guías disponibles para orientar al cliente y personal entrenado para explicar la importancia del viaje que se ha tomado, las características de lo que se está viendo y las diferencias con otras atracciones turísticas.

Todo viaje a la tienda de fotografía es turismo dentro del aparato. No importa lo pequeña que esta sea o la poca cantidad de opciones que presente, la ilusión de que podemos escoger está más presente acá que en ninguna otra parte del *cyborg*. La ilusión de que podemos elegir es la que nos lleva a intentar cada día realizar nuevas iteraciones en el universo de la fotografía, es la ilusión que nos hace pensar que podemos elegir, que estamos en control total. Sin embargo, y como podemos descubrir después de pasar una buena cantidad de tiempo como turistas, la elección de la tienda es una elección simbólica entre logosímbolos, no entre maneras de operar el aparato o de habitar el *cyborg*.

Y como en todo lugar turístico, en muchos de ellos podremos encontrar imágenes de Win Wenders hablando de su padre y la Leica, o escenas de Annie Leibovitz haciendo declaraciones sobre el iPhone, orientando al turista hacia la atracción que le va a resultar más espectacular.

3.3.1.4 El paseo

Estaba caminando por un sendero con dos
amigos —se estaba poniendo el sol—- cuando
el cielo se puso repentinamente —hice una pausa,
me sentía exhausto, y me apoyé en la
cerca— había sangre y lenguas de fuego sobre
el fiordo azul y negro y la ciudad.
Mis amigos siguieron caminando, y me quedé
parado allí, temblando de ansiedad; y sentí un
grito infinito pasando a través de la naturaleza.

Edvard Munch.[285]

El paseo es un viaje corto, algo que dejamos para un domingo, un viaje que podemos hacer sin que nuestra cotidianidad se vea interrumpida. Pasear, como otras actividades relacionadas con el ocio, no pretende cambiarnos, simplemente aportar a nuestras vidas algo de lo que carecen normalmente. Las personas que viven en una ciudad aprovechan el paseo para recorrer los parques, para ver las plazas o para ir a comer en la ciudad vecina el domingo por la tarde. Los fotógrafos pasean periódicamente sin realmente moverse de su lugar en el *cyborg*, pues lo que hacen es recorrer zonas familiares con la intención de llenar los ratos de ocio con una actividad relacionada con la práctica misma. El paseo es el menos importante de los viajes y el menos notorio, es aquel que no se encuentra documentado y, sin embargo, es el que, de tiempo en tiempo, todos los fotógrafos realizan.

Todos los fotógrafos, sin importar la calidad de su trabajo, su fama o su nivel de complejidad, de vez en cuando, toman fotografías familiares, en una fiesta o en cualquier evento social, capturan imágenes para satisfacer alguna petición especial de un familiar o un amigo, o producen un material anónimo con la intención de ganar un dinero extra. Todos los fotógrafos, no importa su nivel de consciencia respecto a su posición en

285 Peter Aspden, "So, what does 'The Scream' mean?", *Financial Times*, 21 de Abril de 2012, http://www.ft.com/cms/s/2/42414792-8968-11e1-85af-00144feab49a.html?ftcamp=published_links/rss/life-arts/feed//product#axzz1sjsVkL2H.

el *cyborg*, de vez en cuando hacen pequeños viajes al interior de este. Son paseos cortos, esporádicos, con un programa tan definido por el *cyborg* que no requiere que el fotógrafo use su cabeza, son paseos que no afectan de ninguna manera la forma en la que este se relaciona con el *cyborg*. Son tan cortos y tan sin importancia que nadie ha escrito sobre ellos, nadie ha teorizado sobre su naturaleza o su estructura. Sin embargo, los paseos son aquellos viajes que mantienen activa la interfaz entre aparato y fotógrafo, que mantienen vivo al *cyborg*.

3.3.2 Los viajes que potencian la creación de seudópodos

> *—No. No puedo esperar que usted crea esto. Tome mi relato como una patraña o como una profecía. Diga usted que he soñado en mi taller. Piense que he meditado sobre los destinos de nuestra raza hasta haber tramado esta ficción. Considere mi afirmación de su autenticidad como una simple pincelada artística para aumentar su interés. Y tomando así el relato, ¿qué piensa usted de él?*
>
> *Fragmento de La máquina del tiempo de Wells.*[286]

Los viajes que, hasta el momento, hemos realizado circulan dentro del *cyborg* en el sentido (vectorial) en el que circulan las tendencias propuestas por el programa del aparato. Estas tendencias, como lo hemos mencionado antes, buscan finalizar el programa de la forma más rápida y más eficiente; la meta del programa es acabar el universo, o sea, finalizarlo; y el campo de la fotografía permite que su *doxa* principal sea este programa. Esos viajes, aunque son dignos de ser analizados, pensados y viajados, no son de nuestro interés. Aquellos que llaman nuestro interés particular son los que viajan en sentido contrario a estas tendencias. Los viajes que expanden al *cyborg* son los que generan nuevos territorios en el universo de la fotografía, nuevas formas en su campo y nuevas estructuras en su programa.

Son, entonces, viajes que recrean la primera expedición de Niépce como acto estético, científico y político. Como acto estético, dejan sus hue-

286 Herbert G. Wells, *La máquina del tiempo* (México D.F.: Andrés Bello Editorial, 2009), Edición Kindle.

llas ideológicas en las imágenes que producen; como acto científico, agencian nuevas posibilidades en los conjuntos técnicos; y como acto político, devienen en nuevas estructuras para el programa del aparato. Esperamos de cada uno de estos viajes, por lo tanto, que generen nuevas protuberancias y seudópodos que permitan la ampliación de las posibilidades del *cyborg* y compensen el constante agarrotamiento que afecta aquellas partes de este que fueron creadas hace mucho tiempo.

Por todo lo anterior, proponemos los siguientes cuatro modos de existencia del fotógrafo viajero: el expedicionario, el nómada, el vagabundo y el peregrino, haciendo énfasis en que la condición de viajero es algo que viene y va. Es a estas personas a quienes llamaremos fotógrafos viajeros, discriminándolos de los demás debido a la importancia de sus viajes. Ya que ocasionalmente, en medio de nuestra existencia como fotógrafos, todos requerimos mudarnos u optamos ocasionalmente por convertirnos voluntaria o involuntariamente en turistas, viajeros de negocios o paseantes.

3.1.2.1 Los expedicionarios

> *Otrosí: Acatando lo se mucho que nos habéis servido, é lo que esperamos que nos serviréis en esta empresa é viaje en que con tanta voluntad os habéis movido á nos servir, acatando la suficiencia é idoneidad de vuestra persona, é por vos honrar é hacer merced, é porque de vos é de vuestros servicios quede memoria, es nuestra merced é voluntad de hacer merced é por la presente la hacemos á vos el dicho licenciado Ailion para que vos, é después de vuestros dias un hijo vuestro, cual vos nombráredes é señaláredes seáis nuestro adelantado de las dichas tierras, islas é provincias, é de todas las demás que descubrierdes, é por vuestra industria fueren descubiertas, é deílo vos mandaremos dar nuestra provisión y título en forma.*
>
> *Fragmento de una cédula real de 1527.*[287]

La expediciones pueden durar pocas horas, como la de Charles Lin-

287 Marín Fernández, *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV: con varios documentos inéditos concernientes á la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias* (Madrid: Imprenta Real, 1829), 157, https://archive.org/details/coleccindelosvi03nava.

dbergh[288] o muchos años, como la de José Celestino Mutis,[289] pueden involucrar largos viajes, como el de las sondas Voyager,[290] o ser viajes cortos, como el realizado por Sir Edmund Hillary y Tenzing Norgay,[291] pueden ir hacia lo desconocido, como la expedición de Niccolò y Maffeo Polo,[292] o recorrer tierras previamente cartografiadas, como lo hizo Robert Frank.[293] Esta enumeración puede permitirnos apreciar que no son las características físicas del desplazamiento las que determinan la expedición como forma de viaje diferente a todas las demás, sino que son las maneras en las que se concibe la expedición y los resultados que esta requiere los que la identifican. Es por esta condición por la cual podemos afirmar que la expedición es la forma de viaje más moderna, porque, en sus condiciones de existencia, implica un proyecto y una empresa. Expresado en palabras más concisas, la expedición, para ser expedición, necesita de un proyecto que genere una empresa.[294]

---

288 Piloto e ingeniero norteamericano que, en 1927, se convirtió en el primer piloto en cruzar el océano Atlántico, uniendo el continente americano y el continente europeo en un vuelo sin escalas en solitario.

289 Líder de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada que abordaremos más adelante en este capítulo.

290 La sonda espacial norteamericana Voyager 1 fue lanzada el 5 de septiembre de 1977 por la NASA (National Aeronautics and Space Administration). Pasó por Júpiter en 1979 y por Saturno en 1980. Su compañera, la Voyager 2, fue enviada el 20 de agosto de 1977, pasando por Júpiter y Saturno para llegar a Urano en 1986 y a Neptuno en 1989. En 2013, la NASA confirmó que el Voyager se convirtió en el primer objeto creado por el hombre en alcanzar el espacio interestelar y se encuentra cerca de dejar nuestro sistema solar.

291 Los primeros expedicionarios en alcanzar la cima del Everest en 1953.

292 Niccolò y Maffeo Polo, el padre y el tío del famoso Marco Polo, fueron célebres expedicionarios venecianos, quienes llevaron a Marco Polo consigo durante sus primeros viajes. Estos fueron expedicionarios comerciales que buscaban generar rutas de comercio entre Oriente y Occidente.

293 Fotógrafo norteamericano que recorrió los Estados Unidos para retratar a sus habitantes creando uno de los más famosos libros de fotografías de todos los tiempos, *Los Americanos.*

294 Usaremos en este caso la palabra empresa como fue usada en siglos precedentes.

El proyecto tiene una triple función en el viaje expedicionario. En primera instancia, propone los puntos de salida y de destino del viaje, o de los viajes, dependiendo de su naturaleza, es decir, traza una ruta a seguir, que no es geográfica, en la que la meta está claramente definida. Por esta razón, podemos afirmar que toda expedición tiene una hipótesis. En segunda instancia, visto como la hipótesis de la expedición, el proyecto funciona como una poderosa herramienta que permite calcular los recursos que serán utilizados durante esta. Y como consecuencia directa de estos dos cálculos, metas y recursos, la tercera función del proyecto de la expedición es funcionar como herramienta para la gestión y la obtención de dichos recursos, presentándose ante inversionistas privados o estatales como una apuesta expedicionaria. Dicho esto, podemos suponer que la expedición, como proyecto, existe latente hasta que se convierte en empresa.

Esto lo sabía perfectamente el jefe de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada,[295] el sacerdote español José Celestino Mutis y Bosio, quien pasó 20 años de su vida, desde 1763 hasta 1783, convenciendo a la corona española de aprobar y financiar una expedición que hiciese un completo inventario de las especies botánicas del Nuevo Reino de Granada. Durante este tiempo y en varias ocasiones, envió a España proyectos y cartas describiendo la importancia de catalogar todas las especies de plantas y animales del virreinato. En sus cartas, detallaba las posibilidades medicinales, alimenticias y hasta milagrosas de algunas plantas del continente americano. Con este proyecto, Mutis esperaba encontrar en los fun-

Se consideró en varias ocasiones, durante el proceso de escritura, usar el término "emprendimiento"; sin embargo, su estrecha relación en el discurso neoliberal más contemporáneo generaría relaciones positivistas que es necesario evitar. Nos atenemos a la presente definición: "La empresa es un conjunto organizado de trabajo, que cuenta con unos medios para conseguir algún fin" Agustín González, "La empresa en la historia," *Cuadernos, Empresa y Humanismo* No. 13, 1987, 2.

295 El virreinato español que se ubicaba en los territorios de las actuales repúblicas de Colombia, Ecuador, Panamá, Costa Rica y Venezuela, además de regiones del norte del Perú y Brasil y el oeste de las Guyanas.

cionarios de Carlos III algún oído sensible a las posibilidades de desarrollo, científico y económico, que aportarían los potenciales descubrimientos de una expedición botánica en los nuevos terrenos de su majestad.

Para lograr convencer al rey de disponer de los recursos para la expedición, Mutis debió realizar incontables tareas, pues la suma de dinero requerida para una expedición científica de ese tiempo solamente podía ser provista por el rey mismo. Por ejemplo, Mutis debió conseguir el apoyo y el reconocimiento de varios científicos alrededor del mundo, incluido el célebre Carlos Linneo, quien era el científico más importante de su tiempo;[296] además, debió, durante los 20 años que le llevó conseguir la aprobación del proyecto, formarse un prestigio como científico, botánico, profesor universitario y médico que trascendiese la corte del virreinato y que llegase a los oídos de políticos y burócratas en España; incluso, tuvo que participar de la política y convencer al virrey Antonio Caballero y Góngora de no permitir la tercerización de la expedición, una idea que científicos alemanes habían propuesto al rey, y que contaba con bastante apoyo por parte de varios funcionarios importantes de la corte. Finalmente, después de 20 años y algunos meses de formulado el proyecto, la corona le entregó al expedicionario la suma de 2.000 doblones de oro, una cantidad de dinero astronómica para la fecha que permitió que la empresa funcionase durante más de 20 años. Para esto, Mutis contrató varios botánicos y "hasta 41 pintores, quizás algunos más"[297] que produjeron 6.717 dibujos y 20.000 placas de grabado. Todas las imágenes y los escritos que resultaron de esta expedición nos permiten conocer hoy en día las 6.000 especies que documentaron.

---

296 Uno de sus más reconocidos logros fue desarrollar el sistema natura, que es la base de como hoy en día organizamos los diferentes reinos de la naturaleza.

297 Antonio González, "La Naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)", *Monografías de la real academia nacional de farmacia* (Madrid: B. Ribas Ozonas Editores, 2009), 214.

El proceso de llevar a cabo una empresa implica organizar, de acuerdo con el proyecto, el capital humano y económico necesario para explorar, y buscar a las personas adecuadas para acompañar al expedicionario, para completar la expedición y, sobre todo, para registrar los hallazgos, pues una expedición que no presenta resultados es considerada una expedición fallida. Mutis buscó por todo el virreinato a los mejores pintores de la miniatura, los mejores artistas dibujantes y los mejores científicos botánicos que estuvieran dispuestos a invertir varios años de su vida en el proyecto. Toda esta gente tendría la labor de recorrer el virreinato buscando los especímenes y documentándolos con unos estándares de calidad muy altos impuestos por el mismo Mutis.

José Celestino Mutis fue un expedicionario que nunca se movió de su oficina, una oficina que era calificada por los inspectores nombrados por el rey como "una oficina tan bien ordenada y servida al fin del año como al principio".[298] La oficina de la expedición era un lugar que reflejaba más a un excelente administrador que a un aventurero recorriendo tierras extrañas y peligrosas. Mientras Mutis permanecía administrando la sede de la expedición, consiguiendo más recursos y lidiando con la política de la corte, sus expedicionarios recorrían el virreinato recogiendo muestras y llevándolas hasta Bogotá para su análisis. Serían ellos quienes efectuarían el viaje geográfico, aunque fue Mutis quien hizo la expedición. Fue él quien, por medio de un proyecto que se convirtió en empresa, expandió el conocimiento humano al inventariar todas estas plantas y sus usos tradicionales, descubrimientos que, aún hoy en día, no se han acabado de inventariar ni publicar.

Todas las empresas expedicionarias deben dejar tras de sí un acervo de material con los resultados de su investigación, generalmente como compensación a la suma invertida por las personas o entidades que las patrocinaron. En el caso de la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada,

298 Ibid., 46.

toda su producción, considerada un tesoro artístico-científico, descansa hoy en día en el Real Jardín Botánico de Madrid, donde su personal, en asocio con docentes y estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, está completando el trabajo de publicación del material repentinamente interrumpido por la campaña de independencia colombiana. Mutis nunca publicó nada en vida, por lo cual fue opacado, en esta tarea, por científicos como Alexander von Humboldt,[299] quien publicó una gran cantidad de material científico con el que difundió descubrimientos, propios y ajenos, que presentaron mucha de la flora y fauna americana en las diferentes publicaciones científicas europeas durante este mismo periodo de tiempo.

Este proceso, el de generar un proyecto para realizar una empresa, se repite de manera similar en el caso otros célebres expedicionarios como Charles Lindbergh, quien luchó durante años por conseguir los fondos para desarrollar el Espíritu de San Luis, el primer avión capaz de cruzar el Atlántico. Sir Edmund Hillary, antes de subir hasta la cumbre del Everest en 1953, tuvo que recorrer muchas oficinas buscando el financiamiento para esta empresa. Incluso, la célebre expedición de Robert Frank por los Estados Unidos, requirió la postulación a una beca y la escritura de un proyecto.

En su carácter de empresa, las expediciones, de la misma forma que cualquier forma de investigación, no son asuntos que puedan ser llevados a cabo por una sola persona. Una gran cantidad de los expedicionarios más famosos de los libros de historia no están presentes por el proceso de

299 En español se le conoce como Alejandro de Humboldt, geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista y explorador alemán que es considerado uno de los fundadores de la Geografía Moderna como disciplina científica. Los viajes de exploración le llevaron de Europa a América del Sur, parte del actual territorio de México, Estados Unidos, Canarias y a Asia Central. Se especializó en diversas áreas de la ciencia como la etnografía, la antropología, la física, la zoología, la ornitología, la climatología, la oceanografía, la astronomía, la geografía, la geología, la mineralogía, la botánica y la vulcanología. Conoció a Mutis y reconoció la importancia de su trabajo como director de la expedición, aunque le criticó duramente el no haber publicado con mayor celeridad los resultados de esta.

formular el proyecto, pero están presentes por la realización de sus empresas. Tal es el caso de Tenzing Norgay, quien, en 1953, acompañó a Sir Edmund Hillary a la cima del Monte Everest en una expedición liderada por el barón inglés John Hunt y el mismo Hillary. Para la época, Norgay era un expedicionario que había intentado siete veces alcanzar la cima de la emblemática montaña, acompañando en calidad de guía a un número igual de equipos de diferentes naciones. La expedición inglesa de 1953 se convertiría en su octavo intento y en el primero a nivel mundial en alcanzar el inexplorado territorio a 8.890 metros sobre el nivel del mar. Nadie había subido antes hasta esta altura a causa del inclemente clima, la falta de oxígeno, de equipo adecuado y de guías experimentados, así como a una serie de accidentes que habían marcado de luto la mayoría de los intentos previos. El equipo inglés estaba al tanto de la vasta experiencia de Norgay, ganada en sus anteriores expediciones y por descender de una larga tradición de escaladores. Norgay era ya famoso en el círculo de los exploradores por su deseo de completar esta expedición, razón por la cual los ingleses consideraban a este sherpa uno de sus principales activos al formular el proyecto. Todos los interesados en completar la expedición a la cima del Monte Everest sabían que "la mayoría de sherpas escalaban por el dinero, pero para Tenzing la expedición era más que un simple trabajo y el Everest mucho más que una simple montaña",[300] por esta razón los ingleses le contactaron meses antes de emprender el viaje y lo presentaban como una de sus fortalezas. Finalmente, después de varias agotadoras jornadas y casi a punto de morir por la falta de oxígeno, serían Hillary y Norgay los únicos de la expedición que alcanzarían la cima, dejando atrás "12 exploradores ingleses, 362 mozos, 20 guías sherpas y 10.000 libras de equipaje".[301] En la soledad de ese lugar donde solamente ellos habían llegado, plantaron las banderas de sus países y, acto seguido,

300 T. S. Hunter, Hillary & Tenzing: *Climbing to the Roof of World*, Documentary, dirigido por Edmund Hillary (USA: PBS Home video, 1997).

301 Reuters, "2 of British Team Conquer Everest," *New York Times* (1953): 1.

iniciaron el feliz descenso. Tenzing y Hillary habían llegado a un lugar donde ningún ser humano había llegado antes. Estos exploradores habían hecho humano un lugar que antes solamente pertenecía a la geografía.

Las expediciones de los fotógrafos no se dan en la geografía del mundo, se dan en la geografía del *cyborg*. Por esta razón, no incluimos entre las expediciones al *cyborg* las experiencias de Robert Frank, quien gracias a la beca de la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* recorrió todos los Estados Unidos con la intención de fotografiar todos los estratos de la sociedad norteamericana. Aunque Frank era un expedicionario en todo el sentido de la palabra, su libro *Los Americanos* no expande el *cyborg* de la fotografía, expande la forma en la que los americanos se ven a ellos mismos. Esta expedición se encuentra más emparentada con los viajes de la Sonda Espacial Voyager que sale con una cámara (y otros sensores) a buscar en el mundo físico las imágenes para expandir el mundo humano, que con las que atañen a los fotógrafos expedicionarios de los que estamos hablando, que son aquellos que se encargan de expandir la fotografía. La exploración de Robert Frank dentro del *cyborg* recorre los caminos ya trazados por Walker Evans y Dorotea Lange, porque ellos proyectaron años antes la forma en la que este tipo de viajes se hacen, sus metas y sus metodologías.

Serán fotógrafos como Alexander Rodchenko, acercando el terreno de las artes gráficas al de la fotografía, y Man Ray y Lee Miller, experimentando hasta reencontrar[302] el proceso de solarización, ejemplos claros de los fotógrafos que expandieron el *cyborg* de la fotografía y crearon territorios nuevos en este. Hoy en día, podemos encontrar varios ejemplos de fotógrafos de este tipo, como Dave Hill, quien ha desarrollado un proceso

302 Una versión similar del efecto fue descrita por primera vez en 1859 en el libro *L'Art du Photographe de H.* de la Blanchere. Igualmente, durante la década de 1860, fue descrito por LM Rutherford y C.A Seely en varios artículos de la revista American Journal of Photography. Pero los fotógrafos inmersos en el cyborg de la fotografía no habían prestado interés en este efecto. Man Ray y Lee Miller no sabían de estos descubrimientos previos antes de encontrarse con la solarización.

digital para hacer que sus imágenes presenten un aspecto similar a las ilustraciones de los cómics y del cine, o Vik Muniz, que usa la fotografía como un misterioso biombo para proyectar sus creaciones tridimensionales. Incluso, podemos contar entre los expedicionarios a artistas como Chuck Close, quien intencionalmente estudia regiones del universo de la fotografía para rescatar formas que han caído en desuso como el daguerrotipo. Sin embargo, el más célebre de todos los expedicionarios del *cyborg* de la fotografía fue Ansel Adams, un fotógrafo norteamericano del siglo XX quien durante toda su vida realizó incontables expediciones a las fronteras del *cyborg*.

Gozan de fama mundial, no solamente entre los fotógrafos, sino entre el público en general, las imágenes creadas por Ansel Adams, en especial sus sobrecogedores paisajes del *Yosemite National Park*. Además, su desempeño como laboratorista era reconocido por toda la comunidad artística de su tiempo, trabajo que había realizado para otros grandes fotógrafos contemporáneos suyos. Sin embargo, su labor como expedicionario solamente es reconocida en la actualidad por aquellos que estudian a profundidad la técnica fotográfica. Son estos los mismos estudiosos y amantes de la fotografía que comparten la visión del maestro resumida en su célebre frase "Usted no toma una fotografía, usted la hace". Ante los ojos de Adams, la fotografía nunca se trató de capturar el mundo y fijarlo en una placa, pues para él, aunque la fotografía presenta imágenes relacionadas con la realidad, su verdadero potencial radica en su poder de abstracción. Este precepto lo llevó a entender la fotografía de una manera que muy pocos lo habían hecho antes que él, no como una herramienta técnica para la representación, sino como un vehículo moderno para la expresión.

Adams era un expedicionario, esa fue la forma en la que su padre lo formó y la forma en la que él, posteriormente, decidió vivir su vida. Esta educación ejerció una clara influencia en la forma en la que el maestro tuvo de aproximarse a la práctica fotográfica. Para todos sus biógrafos,

él mismo incluido, la *Panamá–Pacific International Exposition* (PPIE), conocida en el mundo como la Feria Mundial de 1915 en San Francisco, fue un punto crucial en su vida. Su padre le compró un boleto abierto para todo el año y lo retiró del colegio para que pudiera asistir. "Fui prácticamente todos los días, y vi prácticamente hasta el último centímetro de la exposición",[303] comentaba Adams cuando le preguntaban por su educación. En la Feria Mundial pudo apreciar arte moderno de todo el mundo, objetos culturales de todos los países y maravillas naturales y tecnológicas que activarían su imaginación de adolescente creativo. Las ferias mundiales, más allá de celebrar el poderío económico y la hegemonía política de las potencias, celebran el espíritu expedicionario que ha guiado sus afanes expansionistas coloniales. Los expedicionarios son los verdaderos héroes de la época, son aquellos que despiertan toda la admiración y quienes serán el ejemplo para toda la sociedad. A principios del siglo XX, héroes como Charles Lindbergh gozaban de un estatus superior al de una celebridad contemporánea como Beyoncé o LeBron James. En esta feria en particular, realizada para celebrar la finalización del Canal de Panamá, tanto arte como maravillas y exploradores fueron tratados curatorialmente de una manera similar, algo que le permitió al joven Adams entender que, para él, podía existir un futuro que involucrara la exploración científica y las artes.

El siguiente año, al mismo tiempo que la familia visitara el *Yosemite Valley* y el corazón de Adams fuese capturado por los encantos únicos de esta región, su padre le regaló una Kodak Brownie N°1. Armado de esta básica cámara el joven iniciaría una exploración visual del valle que no acabaría a lo largo de todos sus años de vida. Recuerda Adams que llevaba su cámara a todas partes[304] y capturaba imágenes de los vastos paisajes. Sin embargo, el joven no se encontraba totalmente satisfecho, pues "sus fotografías eran

303 Ruth Teiser, *Conversations with Ansel Adams: oral history transcript* / 1972-1975 (Berkeley: University of California Libraries, 1978), 28.

304 Mary S. Alinder, Ansel Adams*: A Biography* (Nueva York: Bloomsbury USA, 2014), Edición Kindle.

apenas instantáneas, ayudas para la memoria",[305] eran simplemente el trabajo de un aficionado. Esto era algo que el novato fotógrafo podía intuir, pues el año anterior lo había pasado rodeado de las mejores fotografías del mundo durante su estancia en la Feria Mundial. En general, Adams se encontraba "decepcionado de que en las fotos se aprecie tan poco de lo que él vio y sintió en el momento de la exposición",[306] esta situación provocó en el joven el deseo de dominar el arte detrás de la técnica fotográfica y se dedicó a aprender como autodidacta, a "desarrollar e imprimir sus propios negativos y a experimentar con diferentes aproximaciones",[307] "Ansel experimentó con muchos aspectos de la fotografía, incluyendo hacer fotografías a través de microscopios y telescopios".[308] Por increíble que parezca, para esta época, Adams aún tenía la fotografía por *hobby*, pues tanto él como su familia consideraban que su verdadera profesión sería la música, y se estaba entrenando como pianista de concierto, con resultados muy prometedores. Poco después, al convencerse de que la fotografía tenía la posibilidad de expresar "el retorno de la humanidad a una especie de percepción balanceada de las cosas naturales",[309] volvió a Yosemite a tomar fotografías y a abordar la fotografía como su verdadera profesión. Este cambio radical en su vida se produjo en 1927, con tan excelentes resultados que pocos años después, en medio de una meteórica carrera, a comienzos de 1933, estaría entrando en la oficina de Alfred Stieglitz para presentar su portafolio. Stieglitz, era uno de los fotógrafos más importantes de la época y era reconocido como el principal impulsor de los artistas más prometedores en este tipo de actividad.

---

305 Ric Burns, Ansel Adams: *A Documentary Film*, Documentary, dirigida por Ric Burns (PBS, 2002).

306 Ibid.

307 Ibid.

308 Mary S. Alinder, Ansel Adams: *A Biography* (Nueva York: Bloomsbury USA, 2014), Edición Kindle.

309 Ric Burns, Ansel Adams: *A Documentary Film*, Documentary, dirigida por Ric Burns (PBS, 2002).

Además, Stieglitz estaba comprometido con hacer que la fotografía fuera reconocida en sí misma como una forma artística independiente de la pintura y las artes gráficas, labor a la que dedicó una gran cantidad de recursos. Fue él el primero en calificar el trabajo de Adams como "uno de los mejores que él había visto"[310] y en darle la oportunidad de tener su primera exposición individual en Nueva York. Esto hubiese bastado para la mayoría de fotógrafos del mundo, pues al parecer la meta más grande es ser reconocido, pero para Adams simplemente era uno de los aspectos en los que su carrera avanzaba. Conforme crecía su fama, sus conocimientos sobre la ciencia y la tecnología de la fotografía se acrecentaban y él continuaba constantemente estudiando y experimentando.

Como autodidacta, Adams comprendió desde muy joven la importancia de tener un proyecto ordenado, de trazarse metas claras y de evaluar los recursos a su disposición para lograrlas. Esto le valió, durante toda su vida, el respeto de los científicos, los académicos y los empresarios de la fotografía, así como de los entusiastas del medio y los críticos de arte. Desde este tiempo, se repite constantemente en boca de todos los agentes de los campos de la fotografía profesional y de la artística y hegemónica que "además de los inventores del medio, han habido muy pocos fotógrafos que hayan hecho más grandes o más duraderas contribuciones al campo de la fotografía que Ansel Adams".[311] La más certera evidencia de esto es que, durante casi cincuenta años, Adams fue colaborador técnico de la Polaroid[312] y la Kodak, donde estuvo repetidamente envuelto, como asesor, en el desarrollo de películas, procesos y máquinas. Además de esto, como profesor de fotografía, es el responsable de una generación de fotó-

310 Mary S. Alinder, Ansel Adams: *A Biography* (Nueva York: Bloomsbury USA, 2014), Edición Kindle.

311 Ruth Teiser, *Conversations with Ansel Adams: oral history transcript / 1972-1975* (Berkeley: University of California Libraries, 1978), 24.

312 La Polaroid es una compañía norteamericana dedicada a la fabricación y distribución de cámaras y película fotográfica instantánea fundada en 1937 por Edwin H. Land.

grafos californianos que percibieron por primera vez este medio como independiente de los otros medios artísticos. Aunque sabemos que su logro más reconocido lo consiguió como fotógrafo creando poderosas e irrepetibles imágenes usando su método propio que llamaba "visualización".

De las muchas expediciones realizadas por Adams que podríamos enumerar, algunas dentro de la geografía norteamericana y otras dentro de la geografía del aparato, la más interesante y compleja fue la invención del sistema de zonas. Este sistema, producto de una expedición relativamente corta, "nos permite relacionar varias luminosidades de un sujeto, en valores de gris, desde el negro hasta el blanco que visualizamos, para representar cada uno en la imagen final".[313] Básicamente, el sistema de zonas es una herramienta que le proporciona al fotógrafo un método sistemático y exacto para definir con precisión la relación entre la manera en la que ve la luminosidad de la escena antes de ser fotografiada y el resultado final que presentará la copia impresa. Esto quiere decir que el sistema permite, en la mente del fotógrafo, una correlación directa entre el mundo como es percibido individualmente y la copia fotográfica final. El mismo Adams, antes de entender las delicadezas propias de la sensitometría[314] y la postulación del sistema de zonas, exponía sus negativos "usando métodos de ensayo y error, soportados por la experiencia con diferentes sujetos y sus sutiles variaciones de luz y contraste".[315]

Esta expedición en particular tuvo su origen en el ámbito académico, mientras Adams se desempeñaba como maestro de fotografía en el *Art*

---

313 Ansel Adams, *The Negative* (Boston: Little, Brown and Company, 2005), 47.

314 La sensitometría, en el *cyborg* de la fotografía, es el estudio científico de la respuesta de las emulsiones fotográficas a la energía radiante y el establecimiento de las consiguientes relaciones numéricas entre exposición y densidad. Ansel Adams era considerado uno de los expertos en este campo y era normalmente consultado por los técnicos de Kodak, Polaroid, Ilford y algunas otras compañías fabricantes de película.

315 Ansel Adams, *The Negative* (Boston: Little, Brown and Company, 2005), 11.

Center School de Los Ángeles. Desde los primeros años de su labor como docente, descubrió que no existían metodologías para enseñar la práctica fotográfica. Posteriormente, reflexionando sobre esta labor afirmaría que: "tenía muy poco que ofrecer más allá de la forma en la que trabajo, y estaba consciente del peligro de solamente alentar grupos de imitadores".[316] Adams había encontrado que muchos docentes únicamente lograban replicar en sus estudiantes sus propias costumbres y temáticas, inhibiendo la creatividad y transmitiendo contenidos que él consideraba erróneos. Su idea, desde que inició su labor docente, era generar un sistema autónomo que partiera de la ciencia, pero que se proyectara hacia la creación, hacia la libertad del fotógrafo. En primera instancia, intentó enseñar las complejidades de la sensitometría a sus estudiantes, pero la dificultad técnica hacía que todos sus descubrimientos resultaran engorrosos al ser aplicados por la mayoría de fotógrafos al momento de hacer fotografías, él incluido. Adams tenía la firme intención de lograr que "la sensitometría [estuviera] disponible como una herramienta para personas creativas que desean expresarse ellos mismos o separarse de la realidad",[317] y pensaba que, con el desarrollo y la codificación del sistema de zonas, este objetivo sería fácilmente conseguido en el ámbito académico.

Su expedición partió de la hipótesis de que, en el caso particular de la aplicación creativa de la sensitometría, "debe haber algún puente entre la teoría básica del medio y los medios potenciales de aplicación creativa".[318] Esto era algo que Adams sabía que era posible, pero que nadie había hecho anteriormente. Para lograr completar la empresa trabajó en colaboración con otro profesor de la universidad llamado Fred Archer, quien probaba constantemente todos los desarrollos propuestos por Adams. La investigación fue presentada a la universidad

316 Ibid.

317 Ruth Teiser, *Conversations with Ansel Adams: oral history transcript / 1972-1975* (Berkeley: University of California Libraries, 1978), 142.

318 Ansel Adams, *The Negative* (Boston: Little, Brown and Company, 2005), 12.

como la búsqueda de un método capaz de "traducir los arcanos principios de la sensitometría en un sistema aplicado que fuese preciso y a la vez adaptable independientemente para cualquier uso práctico o expresivo de la fotografía".[319]

El sistema de zonas parte del principio básico de que siempre hay que exponer para las sombras y revelar para las luces. Se basa en ajustar y conocer todo el proceso para hacer la fotografía, el cual comienza al medir con el exposímetro y termina al imprimir la copia, de forma que cada negativo se mide, expone y revela de forma diferente, en función de las características de brillo y contraste de la escena. El sistema de zonas estuvo inicialmente pensado para negativos de gran formato porque esa era la tecnología que Adams y todos los fotógrafos profesionales usaban, esto llevó a la creencia errónea de que el sistema no se puede aplicar al usar películas de 35 o 120 milímetros. El sistema de zonas, como método, comienza por hacer una simplificación de todo el espectro tonal natural y toda la gama de tonos posibles de la copia, desde el blanco más intenso posible, hasta el negro más oscuro posible. Esta simplificación reduce todo el espectro a 11 tonos principales o claves (*key*) que se conocen como «zonas» y se numeran de 0 a 10 en números romanos. Las zonas serán, entonces, unos tonos o densidades concretos en la copia y cumplen la siguiente característica: en la escena están separados por un paso de un diafragma o un EV, por ello también se habla de zonas en la escena, no solo en la copia.

319 Ibid.

ZONA	TONO	DESCRIPCIÓN ORIGINAL	DESCRIPCIÓN HABITUAL
0		Negro total de la copia	Negro máximo del papel
I		Umbral efectivo. Primer paso por encima del negro total, con ligera tonalidad, pero sin textura	Negro diferenciable de la Zona 0 sin textura
II		Primera apariencia de textura. Tonalidades profundas que representan las partes más oscuras de la imagen en las que se requiere algo de detalle	Indicios de textura en sombras
III		Materiales de un oscuro medio y valores bajos que muestran una textura adecuada	Sombras con textura plena
IV		Follaje de un oscuro medio, piedra oscura, paisaje en sombra. Valor de sombra normal para retratos de piel caucásica a pleno sol	Gris oscuro
V		Gris medio (el llamado 18%). Cielo despejado al norte en película pancromática, piel oscura, piedra gris, tono medio de madera seca	Gris medio
VI		Valor del promedio de la piel caucásica a la luz del sol, luz día difusa o artificial. Piedra clara, sombras en la nieve de paisajes soleados	Gris claro
VII		Piel muy clara, objetos de un gris claro, promedio de la nieve con luz rasante	Luces con textura plena
VIII		Blancos con textura y valores delicados, nieve con textura, valores altos de la piel caucásica	Indicios de textura en luces
IX		Blanco sin textura que se aproxima al blanco puro. Ej: nieve a pleno sol	Blanco
X		Blanco puro de la base del papel de copia; brillo especular o fuentes de luz en el área de la imagen	Blanco del papel

Analizando este cuadro podremos ver que, aunque la escala tiene desde la zona 0 hasta la 10, la primera y la última se refieren a las partes límites del espectro de las cuales no tenemos absolutamente ninguna información; igualmente, las zonas I y IX dan cuenta de representan colores que no producen textura en la copia y esto nos deja con las zonas de la II a la VIII, las cuales representan los tonos en los que podemos, efectivamente, tener texturas. Esto es importante porque es a través de los contrastes y afinidades entre los tonos de esta zona que las imágenes se producen en la fotografía.

Con un poco de entrenamiento y conociendo el manejo de un exposímetro de luz reflejada, la naturaleza y el rango de respuesta de la superficie sensible que se está utilizando, así como la respuesta del papel en el que la copia se va a imprimir, el fotógrafo puede adquirir control total sobre la imagen resultante. Por esta razón, un fotógrafo entrenado en el sistema de zonas, antes de comenzar cualquier fotografía, procederá a observar el sujeto y a discernir sobre las zonas para saber en qué parte de la escena se debe hacer la medición de la luz y cómo deberá, posteriormente, realizar el revelado de la película y la ampliación de las copias. Una fórmula, diseñada por Adams, permite al fotógrafo hacer el cálculo de la exposición una vez determinadas todas las variables de la escena y de la copia que se pretende hacer.

[…] se toma el número ASA[320] *de la película y se determina su raíz cua-*

320 ASA se refiere a la escala de sensibilidad fotográfica. Esta escala define físicamente la sensibilidad de la película como el valor inverso de la entrada necesaria para obtener una respuesta visual predeterminada. La escala fue creada originalmente para las emulsiones fotográficas, pero durante los últimos 30 años ha sido adaptada también para la fotografía electrónica digital. La escala de sensibilidad ASA (*American Standard Asociation*) es igual a la escala ISO (*International Standard Office*), que es la que se impuso internacionalmente y todas las cámaras actuales usan. En la escala ASA, cuando el número dobla su valor la sensibilidad de la película se duplica. De esta forma, una película identificada con el número 400 ASA, tiene el doble de sensibilidad que una de número 200 ASA.

> *drada aproximada. Este número será el "stop[321] clave" para esta película. Por ejemplo, una película ASA 125 tiene un stop clave de f/11. En el stop clave, la velocidad de obturación correcta en segundos para exponer cualquier luminosidad que esté ubicada en la zona V es recíproca de la luminancia expresada en candles[322] por pie cuadrado (c/ft²). De esta forma, una superficie que mide al exposímetro 60 c/ft², usaremos una velocidad de obturación de 1/60 de segundo en cada stop clave.*[323]

Aunque parece complejo a primera vista, más si no se tienen conocimientos profesionales de fotografía, el sistema de zonas otorga mayor control al fotógrafo y resta control al aparato sobre la imagen resultante. En realidad, "cualquier persona inteligente, en una hora de discusión seria puede aprender todas las bases del sistema de zonas".[324] El mismo Adams enseñó a sus estudiantes en la California School of Fine Arts de San Francisco este sistema y "en seis semanas ellos podían fotografiar cualquier cosas que se me ocurriera, no necesariamente grandes imágenes, pero ellos podían fotografiar y exponer correctamente".[325] Finalmente, lo que Adams hizo fue hacer que la sensitometría, una disciplina mucho más compleja a nivel matemático, químico y físico, estuviera disponible como herramienta para cualquier fotógrafo medianamente entrenado.

---

321 Un paso es una diferencia en la exposición del doble (o de la mitad, porque no es unidireccional). Si nos referimos a un paso de diafragma, será la diferencia producto de abrir o cerrar el diafragma, de modo que entre el doble o la mitad de luz. Si el paso hace referencia a la obturación, será la diferencia de exponer el doble o la mitad de tiempo. El paso es la referencia para la mayoría de las mediciones que un fotógrafo hace cotidianamente.

322 Una vela o una candela (en inglés, foot-candle; abreviada fc, lm/ft2, o a veces ft-c) es una unidad de medida para determinar la potencia de una fuente lumínica. Esta unidad no pertenece al Sistema Internacional de Unidades, pero es ampliamente usada en Estados Unidos para fotografía, cine, televisión, conservación luminosa, ingeniería de la construcción, etc.

323 Ansel Adams, *The Negative* (Boston: Little, Brown and Company, 2005), 66.

324 Ruth Teiser, *Conversations with Ansel Adams: oral history transcript* / 1972-1975 (Berkeley: University of California Libraries, 1978), 143.

325 Ibid.

La expedición de Adams y Archer dejó como resultado un método que fue enseñado a incontables fotógrafos durante el siglo XX y que, poco a poco, ha comenzado a ser traducido a los medios y materiales de la fotografía digital. De esta forma, el cyborg se expandió hacia nuevas regiones completamente inexploradas, gracias a estos fotógrafos expedicionarios.

3.3.2.2 Los nómadas

Este es un desierto de especia, pensó. Los Fremen no pueden estar lejos, aunque sea de día. Seguramente han visto los pájaros y vendrán a investigar.

—Moverse a través del territorio es una necesidad para la vida animal —dijo su padre—. Incluso los pueblos nómadas sienten esta necesidad. Líneas de movimiento ajustadas a las necesidades físicas de agua, alimento, minerales. Debemos controlar estos movimientos, alinearlos de acuerdo con nuestros propósitos.

—Cállate, viejo —murmuró Kynes.

Fragmento de Dune.[326]

Aunque, tradicionalmente, la palabra nómada ha causado en nuestras mentes imágenes de míticos cazadores del desierto, hombres feroces e independientes que habitan en la frontera del mundo civilizado, los nómadas son pueblos diversos distribuidos por casi todo el planeta tierra, no solamente en el mítico Sáhara. Esta imagen romántica del nómada es una parte importante de nuestra cultura popular y proviene de "una larga tradición de viajeros occidentales y académicos que han perpetuado el mito de los nómadas sin país y, al mismo tiempo, la falsa oposición Estado-nómada".[327] La otra cara de esta imagen corresponde al mito de que las sociedades nómadas son un estadio primitivo de nuestra sociedad sedentaria moderna y que está compuesta por seres bárbaros que "aparecen de repente desde el desierto para abrumar las bucólicas aldeas

326 Frank Herbert, *Dune* (Madrid: Ebooket, 2002), 167.

327 Jeffrey Szuchman, "Integrating Approaches to *Nomads, Tribes, and the State in the Ancient Near East*," en Nomads, tribes, and the state in the ancient near east (Chicago: The University of Chicago, 2009), 2.

y sus indefensos habitantes".[328] Estos clichés románticos de tiempos pre etnográficos, así como la idea del primitivismo cultural, "siempre reflejan una visión ingenua del 'otro'".[329] Los pueblos e individuos nómadas han existido desde siempre en las estepas, en los polos, en las selvas, en las carreteras y los caminos modernos e, incluso, al interior de las ciudades. Desde los Inuit[330] en el Ártico hasta los Nukak makú[331] en la selva tropical del Amazonas, los nómadas se han mantenido vivos, y en múltiples ocasiones han prosperado, en todos los ecosistemas que el ser humano puede habitar, haciéndolos suyos y transformándolos con su constante trasegar.

Aparentemente, para ojos occidentales, el movimiento constante del nómada se produce de manera "natural" (en el sentido peyorativo de la palabra), siguiendo las rutas del ganado o, en el mejor de los casos, siguiendo un ciclo estacional fijo. Sin embargo, si miramos con mayor atención, todos estos desplazamientos son producto de una relación cultural con el medio ambiente, con los otros pueblos nómadas y sedentarios, así como con la historia de la comunidad nómada misma. El desplazamiento es un acto cultural histórico, producto de una relación eterna con su territorio. Por ejemplo, todas las tribus nómadas del sur de Persia, en la región de Fars,[332] tienen el

328 Ibid.

329 Steven Rosen y Ben Gurion, "History Does Not Repeat Itself: Cyclicity and Particularism in Nomad-Sedentary Relations in the Negev in the Long Term", en *Nomads, tribes, and the state in the ancient near east* (Chicago: The University of Chicago, 2009), 57.

330 Los Inuit están conformados por los distintos pueblos esquimales que habitan las regiones árticas de Estados Unidos, Canadá y Groenlandia. Inuit significa «el pueblo», el singular es inuk, que significa "hombre" o "persona".

331 Con el nombre de makú se conoce a varios pueblos indígenas nómadas y seminómadas, cazadores-recolectores del noroccidente de la Amazonía, como los Nükâk y los Kakwâ (cacua o bara makú) de Colombia; los Hupdë y Yuhupdë de Brasil y Colombia y los Nadëb (kabori) y Düw (dâw o kamâ) de Brasil. Los Nükâk han sido catalogados como "makú", de acuerdo con su filiación lingüística y sus características culturales.

332 El nombre tradicional, que además es el que se le aplica a la provincia de Fars, en Irán.

concepto de il-rah, que podemos traducir como "camino tribal".[333] Este es un intrincado sistema de rutas y calendarios resultante de un complejo entramado de tradiciones que anteceden, incluso, la historia escrita. Los Il-rah controlan todas las migraciones de la región, estableciendo sus duraciones, direcciones y caminos; fijan, además, el calendario de partidas y de ocupaciones de las diferentes localidades de todas las tribus, facilitando el tránsito de la región y la distribución de sus recursos. Cada il-rah pertenece a una tribu y es considerado como una de sus propiedades, tal vez, la más valiosa de todas, pues les garantiza el derecho de paso ante la población sedentaria, las otras tribus y las diferentes autoridades estatales. La ruta de un il-rah está tradicionalmente "determinada por los pasajes y rutas disponibles, así como de las tierras de pastura y agua, mientras que el calendario depende del estado de madurez de las diferentes pasturas y los movimientos de las otras tribus".[334] Un il-rah no garantiza de ninguna manera propiedad sobre un terreno en particular de la forma en la que los occidentales entendemos la territorialidad. Ordena el territorio como una realidad dinámica que no puede ser poseída por un solo individuo, sino que pertenece a todas las tribus que habitan la región, razón por la cual "nada impide que diferentes tribus utilicen las mismas localidades en diferentes épocas".[335] El compartir los mismos espacios, pero en diferentes épocas del año, es una situación que se ha considerado normal tradicionalmente y que no produce en las tribus ninguna incomodidad. Lo que puede producir una molestia y que en el pasado ha llegado a generar conflictos armados es la violación de un il-rah.

Un caso similar sucede con el grupo social nómada del Amazonas brasileño conocido como los Zo'é,[336] quienes "viven en un bolsillo aislado

333 Fredrik Barth, *Nomads of South Persia* (Boston: Little, Brown and Company, 1961), 21.

334 Ibid.

335 Ibid.

336 Los Zo'é son una tribu nativa de Brasil. Usan una lengua perteneciente a la familia tupí. Todos los zo'é visten el poturu, que es una pieza de madera cónica que les atraviesa el labio inferior. Nadie sabe de dónde viene esta tradición. Actualmente,

de la selva del Amazonas al norte del Brasil, aunque su territorio no es mayor que la ciudad de Nueva York, es parte de un territorio dos veces el tamaño de los Estados Unidos".[337] Ellos sostienen la creencia de "que la tierra no pertenece a nadie y su sentido de propiedad aplica exclusivamente a sus senderos de caza",[338] un concepto claramente similar al il-rah persa. Nadie, además de los integrantes de cada familia, sabe los caminos que atraviesan de manera efectiva su territorio hasta los lugares de caza, de pesca o de cultivo, toda esta información "forma parte de un conocimiento secreto que ha sido transmitido de una generación a la siguiente durante cientos, si no miles de años".[339] Sin embargo, todas las otras tribus conocen los lugares de sus residencias temporales, las ubicaciones de sus cultivos y hasta comparten de vez en cuando el techo durante la estación de lluvia.

El territorio, para un nómada, no se encuentra dividido por líneas imaginarias documentadas por escrito ante una autoridad, sino que se encuentra atravesado por líneas tradicionales establecidas cultural y políticamente durante procesos que se han desarrollado por cientos, y en ocasiones miles, de años. Dicen los Wodaabe[340] que "la tierra no pertenece

---

se encuentran bajo la protección gubernamental y está restringido el contacto de la tribu con colonos y misioneros, incluso, para el estudio de sus costumbres es necesario contar con un permiso del gobierno.

337 Mathew Currington, The Zoë: *Nomads of the Amazon*, Documentary, (National Geographic Television International, 2006).

338 Jean P. Dutilleux, "The Zoe", 28 de diciembre de 2007, https://web.archive.org/web/20071228082712/http://jpdutilleux.com/thework/zoe/index.html.

339 Mathew Currington, *The Zoe: Nomads of the Amazon*, Documentary, (National Geographic Television International, 2006).

340 Los Wodaabe, también conocidos como Bororo, son un subgrupo étnico de los pastores Fulani. Son tradicionalmente pastores y comerciantes nómadas ubicados en el Sahel, con migraciones desde el sur de Níger, a través del norte de Nigeria, el noreste de Camerún y el oeste de la República Centroafricana. Son especialmente conocidos por el complejo maquillaje que los hombres se aplican para el ritual del Yaake, la danza del cortejo que se realiza en el tiempo del gerewol, y considerarse a sí mismos las personas más bellas sobre la faz de la tierra.

a nadie, pertenecerá a la humanidad, solamente si se es pastor del sol”[341] porque, así como los Zo’é, los Woodabe, hoy casi extintos y confinados a la vida urbana y a la industria del turismo, nunca entendieron que tenían derecho legal a su tierra, pues en su cultura la tierra no se posee, se recorre. Para el nómada, las líneas que delimitan los países en un mapamundi no existen, las líneas que demarcan la propiedad privada no tienen sentido, las identidades se generan a través de la sangre y no a través de las posesiones materiales. En su imagen del mundo, si la tierra es de todos, no es de nadie, y si a nadie pertenece una tierra, es imposible pensar el concepto de ciudadanía, así sabemos que los pocos occidentales a quienes se les ha autorizado el contacto con los Zo’é han descubierto que “ellos ni siquiera saben que son brasileños”.[342]

Aunque viendo *Nanuk of the North*[343] podemos pensar que los inuit se desplazan exclusivamente siguiendo los patrones climáticos del Ártico, de la misma manera que lo hacen los animales migratorios, hoy en día sabemos que el nomadismo resulta más complejo. El nómada establece una relación bidireccional entre lo cultural y lo natural en su trasegar, habitando el desplazamiento de la misma forma que nosotros habitamos nuestros edificios. Los nómadas van modificando el medio ambiente tras su paso, no solamente con su intervención como agentes al servicio de la selección genética, sino como transformadores directos del medio. Esto ha llamado la atención de investigadores en épocas recientes, desmitificando la idea errónea que planteaba una perfecta armonía entre estas tribus y su entorno, a partir de la adaptación del modo de vida por parte de la tribu al ecosistema. Este mito, ligado a la idea del salvaje primitivo, llevaba a idealizar negativamente a estas comunidades en un sutil tropo con las

341 Werner Herzog, *Wodaabe - Die Hirten der Sonne*. Nomaden am Südrand der Sahara, 35mm, (Canal+, 1989).

342 Jean P. Dutilleux, “The Zoe”, 28 de diciembre de 2007, https://web.archive.org/web/20071228082712/http://jpdutilleux.com/thework/zoe/index.html.

343 Robert J. Flaherty, *Nanook of the North*, 35mm (Pathé Pictures, 1922).

parvadas, los rebaños o las manadas. Por ejemplo, es sabido por los investigadores del Amazonas, gracias a las evidencias recogidas usando técnicas etnográficas contemporáneas, que grupos étnicos como los Nukak makú han producido una transformación del bosque tropical a través de su misma ocupación en el tiempo. El habitar de todas estas personas en el bosque tropical del Amazonas ha producido la conformación actual de la vegetación en territorios que antes eran considerados "vírgenes", con ello, "La selva no es un paisaje natural, es un paisaje humanizado, transformado por la acción humana".[344] La relación de estas comunidades con su entorno se ve constantemente modificada por cambios ambientales como sequías o inundaciones; por condiciones históricas como la llegada de los españoles a América o la llegada de Napoleón a África, y por condiciones culturales, sociales y políticas internas, como la elección de un nuevo líder, la consumación de matrimonios o, incluso, procesos de cambio de religión. Aunque tenemos la idea de que estas sociedades no han cambiado nada desde el paleolítico, los investigadores contemporáneos tienden a pensar que sus estructuras y costumbres son más dinámicas que las de sus contrapartes sedentarias.

Tanto los Nukak como los Zo'é, y todos los nómadas del Amazonas, han transformado el bosque con sus reiteradas ocupaciones y desplazamientos a lo largo de varias décadas. Todos ellos "se han adaptado al medio y simultáneamente lo han adaptado de acuerdo a sus necesidades para que este responda a una de sus características fundamentales: el nomadismo".[345] Las plantas ya no son las mismas, pues, aunque nómadas, practican varias formas de agricultura y manufactura; los animales cambian, pues la caza y la pesca de algunas especies diezma su población; y el paisaje en general es manipulado por los habitantes del territorio para

344 Carlos Franky, Dany Mahecha, y Gabriel Cabrera, "Modos de vida en la Amazonia: la construcción del espacio entre los Nukak" (presentado en VII Congreso de Antropología en Colombia, Medellín, 1994), 2.

345 Ibid., 4.

hacerlo más adecuado, construyendo refugios temporales y casas permanentes en algunas estaciones de sus senderos. Si etnias pequeñas como los Zo'é, que está compuesta por 250 personas, o como los Nukak maku, que en sus mejores tiempos llegó a tener 700 miembros, pueden generar modificaciones significativas en el Amazonas; si podemos apreciar que cambiaron el ecosistema más complejo y difícil de la tierra, igualmente podemos afirmar que el desierto no sería el que conocemos hoy en día sin los Wodaabe, la estepa sin los Mongoles, el Ártico sin los Inuit, las Grandes Llanuras sin los Comanche, el Rajasthan sin los Banjara, Europa sin los Gitanos, o la fotografía sin David Hockney.

Por todo lo anterior, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que un nómada es alguien que construye su territorio mientras lo recorre. El nómada construye territorios en una dimensión paralela a la del sedentario, la dimensión del movimiento, del desplazamiento, de la ruta. Esta es una dimensión que se erige en el tiempo mismo del desplazamiento, que dinamiza la existencia del mundo y evita que nos anquilosemos. Los Inuit han mantenido vivo el Ártico, y mucho antes de que los grandes expedicionarios se atreviesen a colocar sus puestos de avanzada en esta región, ya eran visibles esporádicos iglúes en el blanco paisaje. Igualmente, mucho antes de que los colonos comenzaran la tala indiscriminada del Amazonas, las tribus nómadas ya lo recorrían constantemente, habitando el espacio que era inhabitable. Los territorios construidos por el nómada se convierten en habitables y recorribles, son constantemente descubiertos y constantemente olvidados. Los territorios construidos por los nómadas coexisten ocasionalmente con los nuestros y eventualmente no, pues el viajar de estos no es direccional, como un proyecto, sino que es circular, como las estaciones, como la luna, como la magia. El viaje del nómada es de naturaleza vaivenística, de un movimiento alternativo y sucesivo de un lugar a otro. No es posible, por tanto, delimitar claramente los territorios que este construye, pues este año tendrán una forma y al siguiente otra. Podemos asumir una región en la

que el nómada se mueve, establece sus límites máximos; pero no podemos trazar a su alrededor una frontera fija y estable.

Por su parte, los fotógrafos nómadas son aquellos que construyen sus territorios con su trasegar por el *cyborg* de la fotografía. Son aquellos que, en lugar de vivir en los compartimentos fijos que el aparato y el campo proponen, se desplazan periódicamente construyendo espacios en donde ya hay espacios. Los nómadas construyen su propio territorio para ellos, y como método, recorren todos los terrenos y climas del cyborg de la fotografía. El mejor ejemplo de esta situación es David Hockney, artista inglés, reconocido mundialmente como pintor, dibujante y fotógrafo nómada.

Hockney ha recorrido su propio il-rah desde hace más de 50 años, un il-rah que lo lleva desde la apacible práctica artística hasta el feroz cuestionamiento de la perspectiva del punto de fuga único, y de vuelta. Podemos documentar fácilmente por lo menos tres recorridos famosos a través de este il-rah del punto de fuga hockniano, sin que esto quiera decir que el inglés no lo haya recorrido en otras ocasiones. El primero lo podemos apreciar en sus composiciones realizadas con polaroids, el segundo en los *collages* fotográficos y el tercero en *Secret Knowledge*, la investigación que realizó a principios del siglo XXI en colaboración con el físico óptico Charles M. Falco. El il-rah de Hockney determina la ruta y el calendario de estos desplazamientos, los puntos donde se detiene y, por supuesto, las imágenes producidas.

Este particular il-rah está definido por la famosa frase de Hockney que resume su visión sobre nuestro *cyborg*: "La fotografía está bien, si no te importa mirar el mundo desde el punto de vista de un cíclope paralizado en una fracción de segundo".[346] Para este nómada, el hecho de que exista una manera "correcta" y hegemónica de mirar, siempre ha sido análogo

346 Lawrence Weschler, "Why David Hockney Has a Love-Hate Relationship with Technology," *Smithsonian* (Septiembre 2013), http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/why-david-hockney-has-a-love-hate-relationship-with-technology-864777/.

a la heteronormatividad, un problema que toda su vida le ha afectado. Aunque el artista nunca lo ha expresado de manera directa, aquellos que han estudiado la obra de Hockney, en sus diferentes contextos, han logrado encontrar que, revisando las últimas tres décadas de su trabajo, es evidente "la reivindicación de la vida y el amor en contra de la muerte; dicotomía que se ha convertido en sinónimo, en la mente de Hockney, con romper esa restrictiva, estrecha y perpetuamente-constrictora, perspectiva de un solo punto".[347] Esto es lo que el reportero cultural Lawrence Weschler ha encontrado tras años de investigación sobre la obra y la personalidad del artista.

En sus investigaciones, Weschler, ha logrado establecer una relación clara entre las obras de Hockney más críticas de la perspectiva de punto único y la muerte de muchos de sus allegados al comienzo de la epidemia de VIH, momento hasta el cual Hockney pintaba y fotografiaba paisajes y retratos de su entorno, pintaba además su vida íntima y lo hacía con amor, sin la lujuria que caracterizaba a sus contemporáneos. Durante este tiempo, se encontraba también cuestionando el problema de la perspectiva, pero no para subvertirla, sino buscando una mayor cercanía con el sujeto. Sin cuestionarse en realidad sobre la forma en la que los artistas miran el mundo, continuó concentrado en su obra pictórica. Pero una comprensión más profunda de las causas de la situación que los homosexuales se encontraban viviendo a finales de los años setenta y principios de los ochenta, así como el manejo que los medios le estaban dando a la naciente epidemia, lo llevó a cuestionarse la unicidad de la visión fotográfica. Al respecto, y guardando mucha discreción, Hockney no perdió oportunidad para afirmar que "Se puede decir que aún vivimos en una pesadilla de perspectiva, donde un punto de vista único siempre restringirá nuestras percepciones.[348]

347 Lawrence Weschler, "David Hockney's Timescapes: Reinventing Modern Art in the Shadow of Mortality," *The Virginia Quarterly Review (*Noviembre 2013), http://www.vqronline.org/articles/david-hockneys-timescapes.

348 Randall Wright, D*avid Hockney: Secret Knowledge* (parte 1), Documental (Londres: BBC, 2003).

Tal situación se encuentra estrechamente relacionada con la cámara, pues, para Hockney, "hoy en día la fotografía monopoliza la realidad y la verdad, así como la pintura lo hizo en el pasado".[349] Si, conforme piensa Hockney, la "realidad es todo aquello que no se puede representar completamente",[350] la perspectiva hegemónica de la fotografía se convierte en un agente muy poderoso de nuestra sociedad. Para él, "La perspectiva de punto de fuga único, que es la del aparato, no es mentirosa, es tan sólo una semi-verdad".[351] Los seres humanos tenemos dos ojos, autonomía para movernos y poder de decisión sobre lo que estamos mirando.

Por esta época, comenzó a estudiar más intensamente el trabajo de Pablo Picasso, una obra que había llamado la atención del joven Hockney desde la muestra retrospectiva que, en 1960, se hizo del trabajo del maestro. Estudios que comienzan a apreciarse en sus pinturas como *Portrait of an Artist (Pool with two figures)*, de 1972, o *Self-Portrait With Blue Guitar,* de 1977. Desde este punto en su obra, tanto pictórica como fotográfica, podemos encontrar que, para este tiempo, "el tratar de mostrar el mundo como es realmente experimentado, o más precisamente, capturar la experiencia de avanzar en todo el espacio, se convierte en el foco vital de la obra de Hockney".[352]

Las rutas del il-rah de Hockney circulan alrededor de este problema: la hegemonía de la mirada de la cámara en el mundo moderno y contemporáneo. El calendario de Hockney sigue un "patrón regular, como el de las mareas: cinco o seis años de actividad intensa, seguidos de varios me-

---

349 Ibid.

350 Lawrence Weschler, "Love Life: David Hockney's timescapes presented by Lawrence Weschler," (Conferencia, Nueva York, 26 de octubre de 2013).

351 Larry Davis, "David Hockney," *L.A. Times* (18 de junio de 1982).

352 Lawrence Weschler, "David Hockney's Timescapes: Reinventing Modern Art in the Shadow of Mortality," *The Virginia Quarterly Review* (Noviembre 2013), http://www.vqronline.org/articles/david-hockneys-timescapes.

ses de inactividad total".[353] Así mismo, el calendario de su il-rah responde a un vaivén entre la preocupación clara en su obra por el punto de vista de la cámara y un aparente olvido de esta problemática. Una temporada va a trabajar con las Polaroid y la siguiente produciendo imágenes en acuarela, una temporada haciendo *collages* y la siguiente dibujando en su iPad. Este movimiento circular le permite siempre reinventar su obra en torno a las problemáticas que orientan su il-rah, sobre todo al respecto de la pregunta sobre cómo ven los artistas el mundo. Para Hockney, el punto de vista del artista es una mirada que recoge la experiencia de un ser humano en el mundo, pero por el contrario, la mirada de la cámara recoge un punto de vista único.

El il-rah de la perspectiva, al igual que los de las tribus del sur de Persia, es una propiedad que se pasa de generación en generación, es un capital cultural. Este camino tiene su primer viajero en Cezanne y su segundo en Picasso, dos de los más grandes artistas de la Modernidad, y de quienes Hockney aprendió las complicadas y poco recorridas rutas. En un proceso que podríamos calificar de natural, poco a poco, estas rutas están siendo heredadas a una nueva generación en manos de fotógrafos como Daniel Crooks o Sohei Nishino, entre otros. Todos nuevos viajeros que han aprendido de sus maestros estos caminos; sin embargo, ninguno de ellos es un nómada, pues será únicamente Hockney quien recorra este sendero en múltiples ocasiones y atraviese así los territorios ya formados y cimentados en la fotografía de su tiempo. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que es él quien convierte el sendero de Cezanne y Picasso en un il-rah. El camino que las expediciones de estos dos maestros abrieron frente al problema de la perspectiva en la pintura es, para Hockney, la ruta que hay que continuar recorriendo de ida y vuelta para producir obras. Mirando su famosa *Great Wall*,[354] Hockney se aproxima a las

353 Ibid.

354 *La gran pared,* como la llama Hockney, es a la vez una herramienta de investigación y una pieza de museo que el artista realizó como parte de sus investigaciones con

manzanas de Cezanne y nos recuerda, como si fuese nuestro profesor de historia del arte en la universidad, que Cezanne duda sobre la posición de las cosas, "él está usando dos ojos, es más humano".[355] Así mismo, frente a las obras de Picasso y Braque, tomará el mismo tono de catedrático para recordarnos que el cubismo de principios del siglo XX combina múltiples puntos de vista, múltiples tiempos, múltiples miradas. Tanto la mirada de Cezanne, su habitar el tiempo, como la mirada de los cubistas han sido dos influencias muy fuertes en el trabajo que el artista ha realizado en el transcurso de los últimos 40 años.

Para Hockney, la cámara oscura y la cámara lúcida usadas por los pintores desde el principio de la Modernidad no se diferencian de la cámara fotográfica y la cámara de cine. Para él, todo es básicamente la misma tecnología tirana, la óptica de la cámara que, en sus 400 años de existencia, se ha convertido en la forma normativa de ver. Para él, el problema no está en la tecnología misma, está en el uso que le damos a esta. Por esta razón, ha podido usar el mismo il-rah en varias ocasiones, cruzando los mismos territorios en épocas similares, pero en diferentes medios: Polaroid, *collages* fotográficos, acuarela, óleo, iPad, cine, video, escenografías para teatro, etc. Constantemente, Hockney explica sus motivaciones usando un ejemplo de la vida cotidiana, una situación que no le ocurrió particularmente a él, pero con la que todos podemos relacionarnos y estar de acuerdo:

Cuando a un niño de 5 años le piden que dibuje una imagen de su casa, probablemente, este incluirá la puerta delantera, el patio trasero, la casa del perro, el camino de entrada a uno de los lados, los arboles uno al lado del otro,

---

Charles Falco sobre el uso de las cámaras en la pintura moderna. La pared agrupa cientos de fotocopias a color de artistas europeos, organizada cronológicamente de izquierda a derecha y geográficamente de arriba a abajo. Más adelante en este documento haremos una descripción más detallada de este trabajo del autor.

355 Randall Wright, *David Hockney: Secret Knowledge* (parte 2), Documental (Londres: BBC, 2003).

las ventanas, todo lo que el chico conoce está ahí en un solo plano para la vista, hasta que la profesora viene y le dice que no, que todo lo ha hecho mal porque no es posible ver todo desde un solo lugar, de esta forma está forzándolo a usar la perspectiva desde un solo punto de vista. Y el chico estaba bien desde el principio, él estaba mostrando su casa, justo como se lo pidieron.[356]

Para muchos, Hockney sigue siendo este niño de cinco años que hace arte como experiencia en el mundo, en lugar de presentar imágenes con el "estilo óptico"[357] presente en gran parte del arte occidental desde el siglo XV. El artista no considera este estilo algo en sí mismo malo, simplemente lo considera aburrido y su larga hegemonía, peligrosa. Es por esta razón que, ocasionalmente, sigue los trazos de su il-rah para aventurarse en otras perspectivas.

Hace poco más de 30 años, realizó dos de estos viajes, los dos igualmente importantes y los dos considerados unas de las partes más importantes del cuerpo de su obra. El primero son los *collages* de fotografías (o *joiners*, como él los llama) y, el segundo, sus composiciones con Polaroids. Aunque estas no son sus primeras experiencias en este il-rah, son definitivamente las más importantes y las que van a ampliar más claramente el *cyborg* de la fotografía.

Los *joiners* son composiciones realizadas con varias fotografías que se toman en un mismo lugar. Inicialmente, a mediados de la década de 1970, serían composiciones sencillas para acercarse más al sujeto de la misma forma que lo haría Cezanne con sus manzanas. Sin embargo, para mediados de los años 80, las composiciones serán increíblemente complejas y ambiciosas, como *Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #2*. Se trata, pues, de composiciones en las que desarrollará una aproximación radicalmente distinta al uso tradicional de la fotografía, ampliando de manera

356 Lawrence Weschler, "Why David Hockney Has a Love-Hate Relationship with Technology," *Smithsonian* (Septiembre 2013), http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/why-david-hockney-has-a-love-hate-relationship-with-technology-864777/.

357 Ibid., 2.

definitiva el *cyborg*. Esta imagen de una autopista en el desierto es una de las obras más famosas del artista y una de las imágenes más importantes del arte de esa década. En el panel podemos encontrar un poco más de 800 fotografías adheridas con pegamento que forman la imagen de un paisaje en el que destaca una autopista delgada, varias señales de tránsito, un poco de basura y algunos cactos. Aunque, a primera vista, el espectador puede pensar que se trata de una fotografía común y corriente, en pocos segundos comienza a notar que sucede algo extraño con la perspectiva, comienza a apreciar que no todas las fotografías se encuentran tomadas desde el mismo sitio y que la perspectiva aparentemente está trucada. Pronto el espectador puede notar que, en esta imagen, todo está cerca, que la sensación de distancia que la perspectiva óptica tradicional impone, haciendo que lo más cercano esté más grande y lo más lejano más pequeño, es reemplazada por una perspectiva dada por la experiencia del lugar, del artista en el mundo.

Hockney estuvo ocho días completos trabajando en la mitad del desierto tomando las fotografías y componiendo la imagen final. Gran parte de este trabajo lo desarrolló subiéndose en una escalera, acercándose a las cosas, caminando, mirando y pensando el lugar. El resultado final es una imagen que revela el verdadero espíritu del lugar y no un único punto de vista. Para el espectador, esta obra presenta una experiencia estética más cercana a la contemplación de una pintura expresionista abstracta que a una fotografía de paisaje tradicional. Este es el *joiner* más famoso del artista, pero, a lo largo de este mismo periodo de tiempo, realizó varias imágenes con un rotundo éxito y cambiando para siempre al *cyborg* de la fotografía.

Posteriormente, Hockney creó una serie de imágenes a partir del cuestionamiento del tiempo en la fotografía. Como todos sabemos, la fotografía no es realmente instantánea, esto es solamente una apariencia. Cualquiera que haya tomado clases de fotografía sabe cómo se controla el tiempo de exposición y entiende que este medio no captura un instante,

captura un grupo de instantes, una escena. Sin embargo, la ilusión de la mirada hegemónica implica que la fotografía reduce el tiempo a instantes, algo que a Hockney le parece muy limitante. La historia sobre cómo acabó usando Polaroids comienza por la retrospectiva que el Centro Georges Pompidou estaba haciendo sobre sus fotografías, para lo cual el curador llevaba una gran cantidad de cartuchos de Polaroid con el ánimo registrar la obra y planear el montaje, muchos de estos carretes de película Polaroid se quedaron sin usar. Al finalizar la muestra, todos estaban en casa de Hockney, quien se vio con mucho material para trabajar y comenzó a "jugar con él".[358]

Dicho juego consistió en la organización de muchas Polaroids de un solo sujeto-tema organizadas en una cuadrícula. Las imágenes, aprovechando la rapidez del medio, se capturaban una tras otra en pocos minutos, permitiendo al artista moverse por el espacio y por el tiempo, mientras el sujeto continuaba siendo observado. La imagen favorita de Hockney de esta serie es *Noya and Bill Brandt with Self-Portrait (although they were watching this picture being made), Pembroke Studios, London 8th May 1982*.[359] En ella, es posible apreciar al fotógrafo Bill Brandt y a su esposa en el estudio de Hockney mirando cómo se auto-desarrollan las Polaroids del autorretrato y cómo el artista va componiendo al mismo tiempo el propio retrato de los dos. La imagen final está compuesta por 49 fotografías tomadas a una corta distancia de los modelos; sin embargo, presenta un plano general de la escena, tanto en el espacio como en el tiempo. Es notorio al centro de la composición que las manos de Brandt se mueven a medida que él se inclina a observar el autorretrato de Hockney que se encuentra en el suelo frente a él. Por esta razón, sus manos salen en cinco Polaroids independientes, desde la mitad

358 Paul Joyce, *Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce*, Documental (Lucida, 2009).

359 En español: Noya y Bill Brandt con autorretrato (aunque ellos estaban viendo esta imagen hacerse) Estudio Pembroke, Londres, mayo de 1982

de la composición hasta la parte media baja. Brandt, dice Hockney, "no se ve como un monstruo de diez manos, sino que se ve claramente que sus manos pertenecen a un tiempo diferente".[360]

En el proceso de realizar estas retículas de Polaroids, el tiempo se vuelve más experiencial, el espacio más pictórico. La imagen se hace producto de un accionar en el mundo, le da la capacidad de alejarse y acercarse, de permitir que el tiempo pase, de establecer los límites de la representación. Tal como el artista lo expresa al ser entrevistado, "así puedo colocar los bordes donde quiera, como en una pintura".[361] Este es un proceso que emula el dibujo, en él, los límites son definidos por el artista y no por el lente. El artista dejó de trabajar con la tecnología de Polaroid hace más de 25 años; sin embargo, ha estado repitiendo la experiencia con otros medios, entre ellos el vídeo, medio con el que ha logrado sincronizar varias pantallas LCD, formando una cuadrícula similar a la realizada en sus Polaroids, para presentar su visión de los paisajes ingleses, el pasar del tiempo y la experiencia de la cercanía mediada.

La última vez que uno de los viajes de Hockney por su il-rah hizo noticia a nivel mundial, aconteció en 1999. Por ese tiempo, el artista llevaba varios años trabajando con acuarelas, fotocopiadoras y máquinas de fax. Con varios de estos medios había realizado cortos viajes, siempre retornando al punto inicial y siempre siguiendo rutas similares. Un día, visitando la *National Gallery* en Londres, se quedó impresionado por la capacidad de Ingres[362] de hacer pequeños retratos muy reales, casi fotográficos. Además de esto, quedó inquietado por el tamaño que el neoclásico artista había usado en estos retratos, pues son más pequeños que los dibujos corrientes que hace cualquier artista, y la suma de estas características

360 Paul Joyce, *Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce*, Documental (Lucida, 2009).

361 Ibid.

362 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), más conocido como Dominique Ingres, fue un pintor francés de estilo clásico, romántico y realista.

fue suficiente para despertar la curiosidad de Hockney.[363] Después de esto, consiguió reproducciones de los dibujos originales y usó las fotocopiadoras de su estudio para ampliar los dibujos que Ingres había hecho de turistas ingleses hace casi 200 años. En las ampliaciones, descubrió un estilo de línea particular en las imágenes y recordó que "las mismas líneas las había visto antes en los dibujos de Warhol".[364]

Por un tiempo, Andy Warhol estuvo proyectando imágenes en la pared para hacer dibujos de forma que se apreciara el acto de la copia. Para esto, usaba proyectores de diapositivas y calcaba las sombras proyectadas. Las líneas de Ingres, descubrió Hockney, presentan una clara similitud con las líneas de Warhol, y esto le llevó a suponer que Ingres había usado una cámara lúcida.[365] A partir de esta suposición y la idea de explorar de nuevo el sendero que tanta satisfacción le había dado en el pasado, comenzó el trabajo que él llama la *Gran pared*. Aprovechando su acceso a las máquinas fotocopiadoras, comenzó a organizar copias de pinturas europeas, desde 1400 hasta 1900, en una pared del tamaño de un campo de tenis. La pared está cubierta de cientos de fotocopias a color, pinturas que, según Hockney, "observamos que tienen un estilo óptico y pinturas que no".[366] Poco a poco, él y sus asistentes fueron cubriendo la pared e imponiendo una especie de orden gráfico, ubicaron "el norte de Europa arriba y el sur de Europa abajo",[367] ubicaron a la derecha lo más

363 Randall Wright, D*avid Hockney: Secret Knowledge* (parte 2), Documental (Londres: BBC, 2003).

364 Ibid.

365 Una cámara lúcida es un dispositivo óptico usado por artistas como ayuda para dibujar. Este artilugio realiza una superposición óptica del sujeto que se está viendo y de la superficie en la que el artista está dibujando. Esto quiere decir que el artista ve las dos escenas superpuestas sobre el papel y le permite transferir puntos de referencia de la escena a la superficie de dibujo, ayudándole así en la recreación exacta de la perspectiva.

366 Randall Wright, David Hockney: Secret Knowledge (parte 2), Documental (Londres: BBC, 2003).

367 Ibid.

nuevo y hacia la izquierda lo más antiguo, desde los primeros indicios del estilo óptico hasta que desaparece casi por completo de la pintura occidental. "La pared era necesaria porque necesitaba apreciar la densidad y analizar visualmente siglos de pintura occidental"[368] y, de esta forma, ubicar los inicios de este estilo alrededor de la década de 1420.

Pero Hockney necesitaba evidencias, para esto buscó apoyo de Charles M. Falco, un físico experimental americano experto en las propiedades magnéticas y ópticas de las superficies traslucidas. El primer descubrimiento al que llegaron Falco y Hockney fue que ningún historiador del arte sabía de la existencia de los espejos cóncavos a principios de 1400, algo ya conocido para los físicos. Una investigación más completa los llevó a descubrir que se puede apreciar "esta calidad fotográfica inclusive hasta principios del siglo XV".[369]

A partir de esta investigación, Hockney escribió el libro *Secret Knowlegde: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*,[370] [371] donde describe cómo primero los artistas usaron espejos cóncavos y luego lentes para lograr imágenes que siempre hemos pensado que se lograron sin ningún tipo de ayuda técnica. El libro se encuentra lleno de evidencias que, en opinión de Hockney, prueban que los grandes maestros como Caravaggio, Velázquez o Da Vinci usaban espejos y lentes, cámaras oscuras y, en tiempos más modernos, otras ayudas. Aunque el libro ha generado controversia, pues, en un principio, muchas personas han pensado que Hockney estaba acusando a los grandes maestros de hacer trampa, él siempre ha expresado que estos son el tipo de ayudas que "si no eres de antemano

368 Ibid.

369 Charles Falco y David Hockney, "Optics at the Dawn of the Renaissance" (conferencia presentada para la Eighth International Conference on Education and Training in Optics and Photonics, Tucson, Arizona, 2003), 2.

370 *El conocimiento secreto: redescubriendo las técnicas de los antiguos maestros.*

371 David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (Nueva York: Viking Studio, 2006).

un sofisticado artista no te servirán de mucho, pero si ya lo eres pueden ser de notable ayuda".[372] Posteriormente, Hockney ha realizado una serie de documentales en los que reproduce las técnicas de los artistas mientras explica el desarrollo de las cámaras en la historia del arte, haciendo llegar sus ideas a un público más amplio. Finalmente, esta investigación se convierte en otra forma de recorrer el mismo il-rah que había recorrido previamente al hacer sus *collages*, sus vídeos y sus *joiners*; es un sendero que atraviesa la perspectiva fotográfica desde los inicios de la tecnología óptica hace 600 años hasta los medios digitales contemporáneos.

Los nómadas como Hockney van y vienen recorriendo caminos en terrenos que ya están explorados e, incluso, en terrenos que ya tienen propietarios. Sin embargo, durante su existir nómada nos permiten expandir el *cyborg* en otras dimensiones que no habíamos pensado.

3.3.2.3 Los vagabundos

So modern day I walk my way, my jacket faded,
Just like a man of leather whom I may be related.
Rolled a cigarette, but when he asked for a light,
Appeared to be an animal, yet so polite.

Makin' the rounds ten miles a day.
Once a month they'd spot him and here's what they'd say...
"Here he comes, he's a man of the land, he's leatherman.
Smile on his face, an axe in his hand.
He's leatherman."

Pearl Jam, Leatherman.

Si, como hemos visto previamente, el viaje del expedicionario produce una imagen lineal, similar a la del proyecto moderno, y el viaje del nómada una imagen mágica, una de eternos retornos, similar a los modos de existencia premodernos, debemos ahora preguntarnos por la naturaleza del

372 Lawrence Weschler, "Why David Hockney Has a Love-Hate Relationship with Technology," Smithsonian (Septiembre 2013), http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/why-david-hockney-has-a-love-hate-relationship-with-technology-864777/.

viaje del vagabundo y verificar a qué imagen se encuentra asociada. Si la imagen del expedicionario es proyectiva y la nómada reflexiva, no podemos más que cuestionar sus motivaciones, no por la calidad o las cualidades de estas, sino por la ética que subyace en ellas. Nómadas y expedicionarios comparten culpa en su deseo de expandir el *cyborg*, de crear nuevos territorios. Por ese deseo siguen siempre caminos que están preconcebidos, pues tanto el nómada como el expedicionario saben cuál es la dirección que están recorriendo, ya sea usando la brújula del proyecto o las estrellas del il-rah. El vagabundo casi nunca conoce su camino, incluso, cuando recorre senderos familiares, pues el vagabundo no tiene brújula y no sabe dónde están las estrellas.

El vagabundo es aquel viajero que podemos definir por su compulsión al vagabundeo, no en vano su nombre se deriva del adjetivo latino vagabundus, "inclinado a errar." Todos podemos convertirnos en turistas, viajeros de negocios, exploradores o nómadas en cualquier momento de nuestras vidas, pero los vagabundos tienen siempre la urgencia del vagabundeo. Son seres especiales que han nacido vagabundos, que, desde antes de aprender a caminar, ya conocen la existencia de la Tierra y desean urgentemente conocerla. Todos hemos conocido eventualmente personas así, "hombres que nacen con la cepa vagabunda en la sangre, una insaciable curiosidad sobre el mundo más allá de sus puertas".[373] Personas que, desde la más temprana infancia, son "revolucionarios naturales, con una enraizada incomodidad con la rutina de la vida ordinaria y las convenciones de la civilización".[374]

Aunque hoy en día al vagabundo se le dé la connotación de indigente, de excluido o de víctima de la sociedad, podemos tener la seguridad de que la mayoría de esta población no se considera a sí misma vagabunda y lucha constantemente por "salir" de la calle. Lo vagabundo ni siquiera

373 Arthur Compton-Rickett, *The Vagabond in Literature*, (Cambrigde: J.M. Dent & Company, 1906), 26.

374 Ibid.

está relacionado directamente con una situación actual o con el cuerpo, "algunas veces el vagabundo es físico, algunas veces es simplemente un errante intelectual, pero en cualquier caso siempre hay algo del salvajismo primario de los bosques y las colinas sobre él.[375]

En su libro The Vagabond in Literature, Arthur Compton-Rickett describe lo que para él debe ser un escritor vagabundo. Muchos de los ejemplos descritos por el autor en su libro no son vagabundos tradicionales, no van físicamente por el mundo caminando y buscando su suerte. Para este etnógrafo de los literatos y vagabundos, la única conclusión posible, después de caminar un tiempo en los zapatos estos, es que nadie es vagabundo, sino que existen personas que tienen un temperamento vagabundo. Compton-Rickett describe tres características que él ha encontrado propias de este temperamento: el instinto errante, la pasión por la Tierra y la reserva constitucional.

La primera, el instinto errante, "se expresa tanto mentalmente como físicamente".376 Puede ser más comprensible para nosotros como un deseo que como una patología. Esta ansia por el errar es algo que Walter Benjamin va a equiparar con la adicción al juego. Para este autor, de la misma forma en la que "apostar convierte al tiempo en un narcótico",377 el espacio se ha convertido en una adictiva droga para el vagabundo. El apetito que tiene por deambular es contrario a todas las formas sociales y resulta más peligroso que cualquier otra adicción. Los más educados en las ciencias de la mente llaman poriomanía o dromomanía a esta extraña condición, en la cual, la persona que la padece siente una inclinación irresistible a la marcha errante. Describen los síntomas de tan compleja psicopatología como "fugas, escapadas, un vagar sin meta de un lado a otro, que surge de un modo impulsivo, directo imperioso".[378]

375 Ibid.

376 Ibid., 29.

377 Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life* (Cambrigde: Harvard University Press, 2006), 43.

378 Christian Scharfetter, I*ntroducción a la psicopatología general* (Madrid: Ediciones

La segunda de las características del vagabundo, según Compton-Rickett, es la pasión por la Tierra. Es la imagen misma que produce el vagabundeo, su ideología. Este apasionamiento eterno se puede apreciar "no solamente en el amor a los espacios abiertos, pero en un gusto por todas las manifestaciones de la vida".[379] La imagen del vagabundo no es ni lineal ni mágica, es la imagen propia de la poshistoria, una imagen programática. No hay nada místico o abstracto en ella, ni estrella ni brújula, la imagen de mundo que en el mundo aparece a través del vagabundeo "es directa, personal e íntima. Yo la llamo intencionalmente la pasión por la Tierra, en lugar de la pasión por la Naturaleza, para distinguirla del pronunciado trascendentalismo de los poetas románticos".[380] Así, el accionar del vagabundo sobre el mundo es pasional y compulsivo, no obedece ni a pragmatismos humanos ni a romanticismos socializados en forma de tradiciones o herencias, obedece exclusivamente a un programa. El vagabundo tiene todo el planeta para recorrer, todos los mundos para vagar, todos los universos para perderse en ellos.

Y por último, la tercera de las características del vagabundo, según Compton-Rickett, es la reserva constitucional. Es esa reserva a través de la cual el vagabundo, "al regocijarse en la compañía de unas cuantas almas afines, vuelve a ponerse [se] en contacto con la mayoría de los hombres y mujeres".[381] La reserva, si es real, es una "idiosincrasia temperamental y no debe ser confundida con misantropía"[382], la capacidad de estar conectado con el mundo, de entender que sus congéneres existen y que no son simplemente la decoración en su entorno. Esta capacidad de conectarse con otros mundos es lo que diferencia al vagabundo del loco errante.

Morata, 1988), 342.

379 Arthur Compton-Rickett, *The Vagabond in Literature*, (Cambrigde: J.M. Dent & Company, 1906), 29.

380 Ibid., 27.

381 Ibid., 29.

382 Ibid.

Compton-Rickett va a usar estas tres características para generar un conjunto de escritores contemporáneos con desarrollos literarios diferentes, pero con espíritus afines. El autor va analizar la obra de varios escritores que, como Walt Whitman, William Hazlitt y Robert Louis Stevenson, entre otros, pudo catalogar como vagabundos. Como están expuestas en este trabajo, estas características pueden ser usadas para analizar a cualquier tipo de artistas sin importar el medio, podríamos encontrar músicos vagabundos, dramaturgos vagabundos y, por supuesto, fotógrafos vagabundos. Podríamos decir que Van Gogh, Coubert o Gauguin se ajustan también a estas características; así, podemos afirmar que Frank Zappa, Mississippi Fred Mc Dowell o Thelonious Monk son músicos vagabundos; o que a este selecto grupo pertenecen Quentin Tarantino, Akira Kurosawa y Sergio Leone.

Compton-Rickett no produce esta idea de la nada, durante años ha percibido el espíritu vagabundo en muchos autores, y no ha sido el único. Baudelaire describe en El pintor de la vida moderna a un personaje nuevo, a un vagabundo de la edad moderna que llama flâneur. Para el poeta, un flâneur es una tendencia opuesta al dandi, para él este personaje es una criatura de estética iterarte, de estética programática.

La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión es hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto flâneur, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aún así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar desapercibido —tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente. El espectador es un príncipe que vaya donde vaya se regocija en su anonimato. El amante de la vida hace del mundo entero su familia, del mismo modo que el aman-

te del bello sexo aumenta su familia con todas las bellezas que alguna vez conoció, accesibles e inaccesibles, o como el amante de imágenes vive en una sociedad mágica de sueños pintados sobre un lienzo. Así, el amante de la vida universal penetra en la multitud como un inmenso cúmulo de energía eléctrica. O podríamos verle como un espejo tan grande como la propia multitud, un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos reproduce la multiplicidad de la vida, la gracia intermitente de todos los fragmentos de la vida.[383]

El término "*flâneur*", en francés, significa paseante o callejero. Proviene de la palabra, "*flânerie*" que significa callejeo o vagabundeo. En el idioma francés, la actividad propia de este personaje urbano es vagar por las calles, deambular constantemente sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes e impresiones que le salen al paso. El *flâneur* de Baudelaire, recortado con tijeras de la obra de Edgar Allan Poe,[384 385] tiene un instinto errante que podemos apreciar en la alegría inmensa de establecer su morada entre lo fugitivo y lo infinito. Posee, igualmente, una pasión por la Tierra, ya que es un amante de la vida universal y, finalmente, sabemos que tiene una reserva constitucional, ya que se ha hecho uno con la multitud. En el caso del *flâneur* de Poe y Baudelaire, aparece un vagabundo que obedece a unas condiciones históricas coyunturales, mientras el primero va a la deriva en las mareas humanas en la más grande y moderna ciudad de su tiempo, el segundo sucumbe a las mareas estéticas producto de la modernización de los puntos de vista de los artistas.

---

383 Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995), 81.

384 Este texto de Baudelaire se refiere a un cuento de Poe llamado *El hombre de la multitud* escrito en 1840. En esta historia, narrada en primera persona en la que el protagonista sigue a un hombre que persigue las multitudes londinenses sin razón aparente.

385 Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud," en *Narrativa completa* (México D.F.: Editorial Debolsillo, 2009), 335.

Así, apreciamos que lo vagabundo ha sido, en repetidas ocasiones, atribuido como característica al temperamento de varios artistas en momentos coyunturales de la historia. Existe un caso particular de un *flâneur* tan acorde a las características de este tipo de vagabundo que trasciende los límites del tiempo y el espacio. Baudelaire no lo sabía, pero, en un esfuerzo literalmente sobrenatural, Poe estaba describiendo a un Eugene Atget,[386] quien, habiendo escapado de las placas de Berenice Abbott,[387] recorría eternamente París, Londres y Nueva York[388] mientras era seguido de cerca por el espectro de Walter Benjamin que, fascinado por la vitalidad de *El hombre de la multitud*, descubre que es aquel que "representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud".[389] Un vagabundo al que podemos seguir y mirar, pero cuya experiencia se escapa de nuestra comprensión, ya sea porque nuestros pies se cansan de seguirlos o porque nuestras mentes no pueden retener sus inmensas imágenes.

Esto es lo que percibe Susan Sontag al comparar a este *flâneur* con aquellos que ejercen la mirada fotográfica. Pues esta es la mirada de nuestros tiempos, aquella procedente del ojo del fotógrafo, "es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante *voyeur* que descubre en la ciudad un paisaje de extre-

386 Eugène Auguste Atget nace el 12 de febrero de 1857 en Libourne (Francia) y muere en 1927 en París. Es considerado como el primer fotógrafo documentalista de la historia.

387 Berenice Abbott nació en 1898 y murió en 1991. Fue una fotógrafa estadounidense famosa por su magnífica serie documental sobre la ciudad de Nueva York. Estudió escultura en Nueva York y París y, a partir de los años veinte, se dedicó a la fotografía, debido a la influencia de Man Ray. Fue a través de este que conoció al fotógrafo Eugène Atget, con el que trabajó intensamente. El retrato más famoso de Abbott es uno que tomó de Atget poco tiempo antes de su muerte.

388 París fue recorrido por Atget, Londres por Poe y NewYork por Abbott.

389 Edgar Allan Poe, "El hombre de la multitud," en *Narrativa completa* (México D.F.: Editorial Debolsillo, 2009), 339.

mos voluptuosos".[390] Los hallazgos del *flâneur* de Baudelaire aparecen "en las calles menesterosas y los oficios decadentes del París crepuscular de Atget"[391] porque a este tipo de vagabundo "no le atraen las realidades oficiales de la ciudad, sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de vida burguesa que el fotógrafo 'aprehende' como un detective aprehende a un criminal",[392] pues las imágenes de Atget se enfocan en "el París popular, al margen de la Belle Époque, sin la burguesía, sin los ensueños del antiguo régimen".[393]

El vagabundo de Poe, por su parte, es una criatura que tiene dos existencias, dos miradas, es tanto el hombre que mira la ciudad como el hombre que mira al que mira. Sucede exactamente lo mismo con Eugène Atget y su obra fotográfica. Atget será vagabundo con y sin la cámara, el prototipo del *flâneur*, es a la vez fotógrafo y transeúnte, artista y parisino. Como documentalista, el fotógrafo cuenta su propia historia: Atget es su propio Poe, su propio Benjamin, su propio Evans.[394]

Atget fue un vagabundo desde los primeros días de su vida. En una época de vocaciones y genios, Atget llegó a la edad adulta sin haber decidido una carrera y sin tener un plan claro para su existencia. Aunque su vida personal es, en su mayor parte un misterio y solo conocemos generalidades de ella, "es sabido (o por lo menos ese es el consenso) que en su juventud Eugène Atget trabajó por un corto tiempo como marinero, y después por más o menos una década (pero probablemente menos), como

390 Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México D.F.: Santillana Ediciones Generales S.A. de C.V., 2006), 85.

391 Ibid.

392 Ibid., 85.

393 Carlos Gollonet, *Atget, en el origen de la fotografía documental* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2011), https://www.youtube.com/watch?v=Wzo5i6xfoiI&feature=youtube_gdata_player.

394 Walker Evans, célebre fotógrafo norteamericano conocido por su trabajo como fotógrafo documentalista en los tiempos de la Gran Depresión. La admiración de Evans por la obra de Atget ha sido tan famosa como sus propias fotografías.

un actor secundario".[395] Al mismo tiempo que desarrollaba su carrera en las tablas, y en un acto de metafórica premonición, Atget se convirtió en el editor de una revista satírica llamada *Le flâneur*, la cual contenía "juguetonas caricaturas e historias que celebraban la vida en la gran ciudad".[396]

El *flâneur*, al igual que el vagabundo, no es un desposeído. El *flâneur* del siglo XIX no es comparable con el indigente del siglo XX, y mucho menos con el *homeless* del XXI. *Flâneur* es a la vez *El hombre de la multitud, El pintor de la vida moderna* y *El hombre de la cámara*,[397] es una celebración de los rincones y las sombras, de los transeúntes y de las prostitutas, de la selva de cemento y del estilo *nouveau*. Es un ojo forense, un ojo artesano y, a la vez, un ojo moderno. Para Walter Benjamin, el *flâneur* es "aquel que vagabundea a través de la multitud urbana como un vehículo prostético de una nueva visión".[398] Este es el mérito que el filósofo encontrará en la obra y vida de Atget, su desprecio por el pictorialismo y su compromiso con la fotografía como un medio en sí mismo, independiente de la pintura, un medio documental de los tiempos modernos. Por eso dirá sobre Atget que:

> *Él fue el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato en la época de la decadencia. Saneó esa atmósfera, la purificó, incluso: introdujo la liberación del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente.*[399]

---

395 John Szarkowski, *Atget* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2000), 22.

396 Juliette Andrews y Michael House, *Eugéne and Berenice - Pioneers of Urban Photography*, Documentary, dirigida por Michael House (CreateSpace, 2008).

397 *Chelovek s kino-apparatom* (El hombre de la cámara) es una película experimental dirigida por Dziga Vertov en 1929. El film describe el transcurso de un día en una ciudad rusa mediante cientos de tomas cinematográficas independientes sobre la vida cotidiana urbana.

398 Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life* (Cambrigde: Harvard University Press, 2006), 9.

399 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 12.

Atget comenzó a tomar fotografías en la década de 1880 y, aunque al principio también contempló la idea de convertirse en pintor, gradualmente comenzó a descubrir que podía dedicarse al oficio fotográfico como forma de vida. En realidad, aunque "numerables historiadores han estudiado el trabajo y la vida de Atget, no sabemos nada de las razones que lo llevaron a escoger esta profesión"[400] y mucho menos de las razones que lo llevaron a dedicar 30 años de su vida a este medio, a París y a su programa.

Después de múltiples viajes y experiencias alrededor de Francia, Atget se radicó en París, La ciudad luz, un lugar que era el hogar de miles de artistas, pintores, dibujantes, ilustradores, diseñadores y hasta caricaturistas que necesitaban de fotografías como fuentes documentales para realizar su trabajo. En 1890, abrió su propio estudio en el número 17bis de la calle Campagne-Première, donde se podía ver un letrero que anunciaba: "documentos para artista". Un emprendimiento con el que pretendía producir imágenes fotográficas con un propósito, pensadas para un uso pragmático y no para un consumo exclusivamente simbólico. "Desde el principio, Atget se consideraba un productor de documentos, no un productor de arte"[401] y su "primera clase identificable de clientes fueron pintores, a partir de lo cual puede suponerse que lo que ellos querían de las fotografías no era arte sino verdad".[402] Es de suponerse, igualmente, que, desde el principio, Atget entendió la diferencia entre la fotografía y la pintura como medios de expresión visual y desechó la idea de convertirse en un artista-fotógrafo como Alice Boughton, Clarence Hudson White o el mismo Alfred Stieglitz, fotógrafos que, para la época, ya comenzaban a ser considerados parte del campo de las artes.

400 Clark Worswick, "Revisiting Eugène Atget's Paris," en *Paris changing: revisiting Eugene Atget's Paris* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007), 10.

401 Juliette Andrews y Michael House, *Eugéne and Berenice - Pioneers of Urban Photography*, Documentary, dirigida por Michael House (CreateSpace, 2008).

402 John Szarkowski, *Atget* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2000), 52.

La posición de Atget frente al pictorialismo es evidente en cada una de sus imágenes. Las fotografías del maestro abandonan toda similitud compositiva con la pintura, algo que sus contemporáneos hacían todo el tiempo; sus fotografías abrazan el adentro y fuera de campo propios de la cámara, haciendo evidente el ojo mecánico; renuncia a la escena y a la instantánea, concentrándose en el documento; y sobre todo, se abstiene de usar efectos en el revelado y la ampliación que asemejen técnicas pictóricas. Hoy en día, nos puede parecer exagerada la afirmación de Benjamin, pero es fácilmente apreciable en las imágenes de la época, en tanto que los fotógrafos "consideraron tras 1880 como cometido suyo el recrear la ilusión de ese aura por medio de todos los artificios del retoque"403 llegando, incluso, a imitar a los maestros impresionistas y expresionistas. Atget, por su parte, no tuvo eso que residía en la voluntad artística dandi y que le impulsaría a abordar la moda de su tiempo "Él no quiere hacer arte, él quiere hacer fotografía lo mejor posible. Lo que le va a distinguir, además de hacer bonitas fotografías, es que van a ser fotografías que corresponden a un gran proyecto, complejo y muy coherente".[404]

Walker Evans, el maestro de la fotografía documental y autoproclamado heredero de Atget, solía referirse al tiempo de Atget como "un tiempo de absoluta decadencia de la fotografía, dominada principalmente por un pictorialismo y una fascinación con la moda".[405] Sin embargo, "Atget permanecía ajeno a todo excepto a la necesidad de fotografiar París y sus alrededores".[406] Ese programa y esa necesidad flâneur de Atget comenzaron cuando él tenía poco más de cuarenta años y decidió "conver-

403 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 11.

404 Le Gall Guillaume, *Eugène Atget, el modelo absoluto* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2013), https://www.youtube.com/watch?v=ZBHgTk7qJ80.

405 Carlos Gollonet, *Atget, en el origen de la fotografía documental* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2011), https://www.youtube.com/watch?v=Wzo5i6xfoiI&feature=youtube_gdata_player.

406 Ibid.

tirse en un especialista fotográfico en la documentación del viejo París".[407] Ese fue su programa, un algoritmo que, al principio, se compuso de una simple frase y que, con los años, se fue complejizando hasta reemplazar al mismo Atget. Él fue uno de los primeros fotógrafos en convertirse en una empresa productora de imágenes. Hizo esto en un tiempo cuando todos los fotógrafos comerciales trabajaban por encargo de las editoriales y de personas particulares, un tiempo cuando todas las fotografías existían porque alguien las había solicitado con un fin específico, en un tiempo cuando los fotógrafos artísticos querían participar del capital simbólico de los pintores. Es el tiempo más extraño para que Atget saliera a la calle a hacer estas maravillosas fotografías de París que no han sido encargadas por nadie y que no tienen una finalidad artística, porque él simplemente presume que estas imágenes serán de utilidad a otros artistas creadores y, tal vez, en un futuro, para los historiadores. Atget va a fotografiar los paisajes de la ciudad para los pintores de la avant garde, para los caricaturistas y los diseñadores; va a capturar los detalles de la vieja París para los arquitectos que quieren comercializar la nostalgia por la ciudad que ha sido derrumbada para abrir paso a la Modernidad; va a retratar a la gente, las calles y las vitrinas para sus principales coleccionistas: él mismo y la historia. Una colección compuesta por más de diez mil imágenes que le permitirían afirmar con convicción absoluta: "je possède désormais tout le vieux Paris".[408] Es así como se convierte en el simbólico propietario de una ciudad que solamente se conserva como imagen mental. La ideología que representaba la antigua París había desaparecido, así como sus calles y edificios. "Es lo que él quería en su proyecto, tomar muchísimas fotografías para hacer la imagen de París"[409] un proyecto posmoderno que busca reconstruir la ideología de lo antiguo en forma de montaje, de collage, de ideología *cyborg*.

407 John Szarkowski, *Atget* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2000), 58.

408 "De hora en adelante yo poseo todo el viejo París."

409 Le Gall Guillaume, *Eugène Atget, el modelo absoluto* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2013), https://www.youtube.com/watch?v=ZBHgTk7qJ80.

El autor necesita completar la imagen, necesita tener todos los puntos de vista. Es por esta compulsión por la que Atget no se fija en lo anecdótico, sus fotografías no buscan retratar una escena, no buscan fijar el instante sino el espacio: París.

> *"Él documentó la ciudad en una forma honesta, sus imágenes evocan el sentimiento de que todas las cosas transitorias que la gente produce, todas las cosas que hacen, se esfuman, dejando tras de sí solamente esta evidencia trascendental".*[410]

En palabras de Benjamin, "Atget fue un actor que, asqueado de su oficio, lavó su máscara y se puso luego a desmaquillar también la realidad".[411] Porque "Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado".[412] Sus fotografías son lo que Atget quería que fueran, documentos para artistas. Él no sabía que serían documentos que, además de construir una imagen de París, construirían una imagen de la fotografía, del mundo y de él mismo. La imagen flâneur que de Baudelaire se hizo Benjamin proviene, en gran medida, del ojo vagabundo de Atget y, así mismo, sus constantes vagabundeos a través de La ciudad luz. Durante el esplendor de sus días, estaban construyendo todo el territorio de lo que sería la fotografía documental del siglo XX. Desde los tiempos de Abbott y Evans hasta los de Joel Meyerowitz, este siglo será recordado por imágenes que se pretenden honestas, imágenes tremendamente influenciadas por el que para muchos es considerado el más grande fotógrafo de todos los tiempos.

---

410 Clark Worswick, "Revisiting Eugène Atget's Paris," en *Paris changing: revisiting Eugene Atget's Paris* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007), 10.

411 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 12.

412 Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 6.

El cuerpo completo de la obra de Atget, las más de diez mil imágenes que se encuentran esparcidas por todo el mundo, fue organizado por el autor en varias series: *Paisajes y documentos*, *Los viejos oficios*, *Entorno, Interiores de París*, *La topografía del viejo París* y *El encargo de las prostitutas.*

La primera, Paisajes y documentos, está compuesta por todos los llamados documentos para los artistas, motivos urbanos y personajes de la ciudad. Está dividida en dos series: una que llamaba El París pintoresco, en la que se concentra en los vendedores ambulantes, que comienza en 1898, se interrumpe y se reanuda posteriormente en 1910; y otra que se conoce como Arte en el París antiguo, que comenzó en 1898 y fue completada en 1927, inmediatamente después de la muerte de su pareja, y que incluye iglesias, fachadas, balcones, puertas, patios y escaleras, así como elementos decorativos. La segunda serie, Los viejos oficios, la realizó entre 1898 y 1900, está compuesta por retratos de personas en el acto físico de ejercer su oficio. La tercera serie, Entorno, fue comenzada en 1901, y en ella se concentra en el norte y el este de París, buscando con particular interés los lugares que Corot[413] había visitado. La cuarta serie, Interiores de París, reúne diversas series sobre los parques y jardines, así como el interior de casas particulares y edificios. La quinta serie, la más famosa de todas, es La topografía del viejo París, realizada entre 1906 y 1915, la cual recoge fotografías de las calles del viejo París, recorridas sistemáticamente distrito por distrito. En esta serie, el personaje principal siempre es el viejo París, como si se tratase de un retrato de la ciudad que está muriendo, de su vieja piel que se encuentra siendo reemplazada por una nueva. La serie de las prostitutas comenzó como un encargo del artista André Dignimiont, en 1921, y posteriormente, Atget descubrió que era un tema que valía la pena explorar de manera independiente, sabiendo que no existía mercado para ese tipo de fotografía. Trabajó en esta serie hasta 1926, fotografiando a las prostitutas en la calle, a la entrada de los establecimientos o mientras esperan, imágenes cotidianas de prostitutas corrientes.

413 Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) fue un pintor francés de paisajes, uno de los más ilustres de dicho género y cuya influencia llegó al impresionismo.

"Atget casi siempre pasó de largo ‹ante las grandes vistas y ante las que se llaman señales características›",[414] esto se hace evidente en tanto que la Torre Eiffel o cualquiera de esos motivos tradicionales que todos los fotógrafos buscan en la capital francesa están completamente ausentes en la obra de este fotógrafo. Para Atget, la ciudad es más que sus símbolos y sus habitantes, es más de lo que el espectador puede estar esperando. Así, veremos "cómo un estudio de su proyecto nos aleja de las ambiciones de la vanguardia y nos sitúa a Atget más bien como un artista anclado en el siglo XIX, que se interesa por el objeto histórico y que ejerce de historiador".[415]

Documentando esta lenta metamorfosis de la París antigua en la ciudad que el Barón Haussmann había imaginado, Atget salía a trabajar en la mañana, cuando no había en la calle parisinos que le interrumpieran, cuando podía estar tranquilo documentando su objeto de estudio. "En tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino"[416], esto es el componente de las placas de Atget que será tan sugestivo para los surrealistas, ese olor a viejo, la extraña textura de abandono de un lugar habitado. Incluso, al buscar a la gente de la ciudad, Atget hacía todo lo posible por evitar retratar escenas como lo hacían sus contemporáneos, por eso buscaba a los vendedores y a las prostitutas que estaban quietos, que tenían el tiempo para posar y que, realmente, no estaban haciendo nada más que habitar las calles de París.

Como el enfermo mental o el prisionero que recorre el patio de su lugar de reclusión viendo pasar los días y esperando encontrar de nue-

414 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 13.

415 Carlos Gollonet, *Atget, en el origen de la fotografía documental* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2011), https://www.youtube.com/watch?v=Wzo5i6xfoiI&feature=youtube_gdata_player.

416 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 13.

vo el espacio, Atget recorre todos los días la ciudad esperando encontrarla de nuevo, esperando poder atraparla. Vagabundear sin rumbo fijo, permitiendo que sea, paradójicamente, el ojo del cyborg el que escoja la ruta resulta siendo un modo de rebelión ante este. Atget usará la cámara para subvertir el mismo orden de la historia, pues, en su momento, el camino que todos tomaban era el pictorialismo y Atget tomó, gracias a Haussmann, el camino de la fotografía. Esto es lo que Benjamin y Abbott vieron en el trabajo de Atget, lo que hizo que nos hayamos pasado 90 años hablando del genio detrás de estas imágenes. Este es el gran descubrimiento del maestro, el vagabundeo, algo que, hasta ese momento, no había siquiera pasado por la mente de ningún fotógrafo. Hoy en día, vemos lo que la mayoría de sus contemporáneos, como Edward Weston[417], no pudieron entender de él y su trabajo. Sin embargo, con el paso de los años, se ha establecido un consenso general en que "este humilde fotógrafo callejero cambió la forma en la que vemos tanto el modernismo como las artes"[418] porque "los acentos cambian por completo si de la fotografía como arte nos volvemos al arte como fotografía".[419]

Eugène Atget tenía las tres características del vagabundo de Compton-Rickett: el instinto errante que lo llevó a no seguir ciegamente los clisés de la fotografía de su tiempo, la pasión por la Tierra, aunque en su caso la Tierra es París, y la reserva constitucional, reflejada en el respeto hacia la vieja París, la que él y sus conciudadanos habitaban, la que no

417 Edward Weston nació en 1886 y murió en 1958. Fue un fotógrafo estadounidense que se caracterizó por utilizar una cámara de placas con un formato de 18 X 24 cm y emplear el primer plano en temas naturales para obtener formas poco corrientes. Fue uno de los fotógrafos más importantes de la fotografía directa y cofundador del Grupo f/64 (con Ansel Adams). La fotografía directa fue un movimiento que buscaba reivindicar la fotografía como medio artístico, sin preparar o intervenir el tema a representar en las imágenes.

418 Clark Worswick, "Revisiting Eugène Atget's Paris," en *Paris changing: revisiting Eugene Atget's Paris* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2007), 10.

419 Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía," en *Discursos Interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982), 16.

visitaban los turistas. Los vagabundeos por París de este convencido de la habilidad documental de la fotografía han producido en el cyborg nuevos seudópodos, especialmente el de la fotografía documental, y nuevas protuberancias, reflejadas en la forma en la que nos aproximamos a la cámara y nos alejamos del lienzo.

3.3.2.4 Los peregrinos

> *Ustedes pueden asustarse por estas palabras que vienen de mí. Pero en esta peregrinación, lo que yo he visto y experimentado, me ha obligado a que reestructure muchos de mis pensamientos y modelos que había sostenido previamente, y me veo obligado a dejar algunas de mis conclusiones anteriores de lado [...]*
>
> *Durante los últimos once días, aquí en el mundo musulmán, he comido del mismo plato, bebido del mismo vaso, y dormido en la misma alfombra - mientras orábamos al mismo Dios - con musulmanes compañeros, cuyos ojos son los más azules, cuyo pelo es el más rubio, y que tienen la piel más blanca. Pero en las palabras y en los hechos de los musulmanes blancos, yo sentía la misma sinceridad que sentía entre los musulmanes africanos negros de Nigeria, Sudán y Ghana.*
>
> *Fragmento de la Carta desde la Meca de Malcom X.*[420]

El último de los tipos de viajeros es quizás el más extraño y difícil de comprender en el contexto de nuestra teoría sobre las formas en las que el *cyborg* de la fotografía se extiende. En primera instancia, porque las motivaciones del peregrino no son siempre las mismas, como sucede en el caso de los expedicionarios y los nómadas; y en segunda instancia, porque la expansión del *cyborg* se produce en dimensiones tan extrañas que, en ocasiones, pasa desapercibida hasta que se ha convertido en un apéndice claro.

El *cyborg* siempre presenta a todos sus apéndices humanos la posibilidad de encontrar nuevas fotografías dentro de su programa, esta experiencia de constante descubrimiento estético es la base de nuestro interés

420 *Malcolm X*, "Letter from Mecca" (Abril de 1964), http://www.malcolm-x.org/docs/let_mecca.htm.

en la fotografía. Sin embargo, hay áreas del universo que el cyborg considera que no deben ser exploradas. Estas están compuestas por territorios que son sagrados tanto para él como para el individuo, son espacios que vibran entre lo ético y lo estético, lugares que no están hechos para ser visitados. El peregrino es aquel que hace, o ha hecho, un viaje hacia el terreno sagrado o, algunas veces, hacia su interior. Esto implica que el viaje del peregrino es un viaje definitivo, porque la "cosa sagrada es, por excelencia, aquella que lo profano no puede, no debe tocar con impunidad".[421] El peregrino es, por tanto, el viajero que extiende el cyborg de la fotografía desacralizando partes de su territorio, haciéndolas accesibles a los profanos.

El viajar a "sitios sagrados es quizás la forma más antigua y más común de viaje en la historia humana".[422] El término peregrino proviene de la palabra latina peregrīnus, o peragrare, que significa "ir por los agros" o "el que va por el jardín", además, este vocablo significaba a la vez "que viene del extranjero" y "que va al extranjero". Podemos decir que el peregrino, en su más antigua acepción, es lo que nosotros entendemos como viajero. En Roma, se llamaba peregrini a las personas de condición libre que a causa de su procedencia o ascendencia extranjera, no disfrutaban de la ciudadanía romana. El término "peregrinatio" adquirió, para los habitantes de Europa y en tiempos más cristianos, el sentido de "viaje a los santos lugares", como ya aparece descrito en antiguos textos del cristianismo como Los viajes de Egeria. En este tipo de escritos, comunes para su tiempo, encontramos que el peregrino es "retratado como aquel que ostensiblemente ha sido llamado al lugar sagrado por razones de piedad religiosa y concibe el viaje, de ida y vuelta, en términos de peniten-

---

421 Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* (Madrid: Akal Editor, 1982), 36.

422 Lutz Kaelber, "Changing paradigms of religious travel: from pilgrimage to the postmodern virtual tour," (conferencia presentada en Tourism-Conference *Proceedings*, Quebec, American Sociological Association, 2006), 2.

cia, expiación, salvación e iluminación".[423] Igualmente, en estos antiguos relatos, encontramos otros viajeros que acompañan al peregrino: monjes, sacerdotes y soldados,[424] así como una naciente infraestructura que le garantizaba su aproximación a los lugares y objetos sagrados, su participación en los rituales religiosos y su seguro de regreso a casa.

Sin embargo, estos tempranos textos del cristianismo, tradición de la cual los occidentales hemos aprendido el concepto de peregrino, solamente reflejan un punto de vista de este fenómeno. En todas las culturas humanas, "los viajes sagrados fueron parte integral de los antiguos mundos de ayer y posiblemente son tan antiguos como el principio de muchas de las religiones del mundo".[425] Tan diversas como las culturas humanas, las peregrinaciones varían en su temporalidad, forma y substancia. Muchos científicos sociales aseguran que "el peregrinaje no puede ser entendido como un fenómeno homogéneo, por el contrario debe ser deconstruido en sus instancias culturales específicas".[426]

La calidad de peregrinos no está asociada a los motivos de la peregrinación. De esta forma, por ejemplo, el viaje de san Ignacio de Loyola a Jerusalén, el lugar donde nació el rey de los judíos, es motivado por la fe, mientras que la visita a Graceland, que millones de norteamericanos hacen una vez en su vida para conocer la morada del rey del rock and roll, está motivada por el afecto que se le guarda a la celebridad. Esta calidad tampoco está en disputa por la distancia recorrida, pues al ir desde Cuernavaca hasta la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, a cuatro horas

---

423 Ibid.

424 M. L McClure y Charles L. Feltoe, *The pilgrimage of Etheria* (Nueva York: The Macmillan Company, 1919), 14–17.

425 Lutz Kaelber, "Changing xparadigms of religious travel: from pilgrimage to the postmodern virtual tour," (conferencia presentada en Tourism-Conference *Proceedings*, Quebec, American Sociological Association, 2006), 2.

426 Simon Coleman, "Do you believe in pilgrimage?: Communitas, contestation and beyond," *Anthropological Theory* 2 (2002): 355-368.

de distancia en transporte público, se es tan peregrino como si se debe viajar 22 horas hasta Lumbini, lugar de nacimiento de Gautama Buddha. Ambas peregrinaciones son muy importantes para los fieles, y sus respectivas religiones hacen todo lo posible para cumplir con las expectativas sacras de los viajeros. La calidad de peregrinos tampoco está asociada al sacrificio hecho por estos, pues mientras algunos cristianos de clase media alta de Lima pagan un cómodo viaje por avión, con hotel y bus turístico para ir a Tierra Santa en Israel, otros menos afortunados viajan al santuario de la virgen del Rosario de Yauca, que se encuentra situado en el soleado desierto, bastante lejos, al sur de la ciudad de Ica. Estos peregrinos peruanos recorren "diversos senderos para disminuir las distancias en la inmensidad del desierto, a la mano llevan botellas de plástico con agua o bebidas dulzonas para aplacar la sed y el polvo levantado por los numerosos vehículos",[427] para ver la pequeña y morena virgen. Igualmente, esta calidad no está dada por la periodicidad de las peregrinaciones, pues, aunque es tradición para los fieles musulmanes de todo el mundo hacer el Hajj una vez en la vida, para los católicos residentes en Bogotá, la peregrinación a La Basílica Santuario del Señor Caído de Monserrate, templo ubicado en una montaña en el centro de la ciudad, se realiza una vez al año por el tiempo de Semana Santa.

Por tratarse de una realidad compleja y cambiante, presente en todas las épocas de la historia y en todas las culturas humanas, el peregrino solamente puede ser reconocido a través de una característica que le es común a todos los tipos de viajeros sagrados: ellos son guiados por "la noción de que en lugares determinados del mundo material se puede hacer manifiesto el mundo espiritual".[428] Ya sea que se trate del lugar de nacimiento del Buda, de Elvis o de Cristo, el peregrino se aproxima con

---

427 María Rostworowski, "Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes," *Journal de la société des américanistes*, 2 (2003): 5.

428 Simon Coleman, "Do you believe in pilgrimage?: Communitas, contestation and beyond," *Anthropological Theory* 2 (2002): 362.

la intención de producir una interacción con lo sagrado. Interacción que, como hemos dicho antes, no se puede realizar con impunidad, pues lo sagrado y lo profano "no pueden aproximarse y conservar al mismo tiempo su naturaleza propia".[429] De igual manera que el iniciado se convierte en sagrado a través de un ritual, el peregrino se transmuta en el mismo sentido a través de su desplazamiento. Por oposición, el lugar sagrado se desacraliza cada vez más con la afluencia de peregrinos hasta convertirse en un lugar turístico, pues la presencia del peregrino mundaniza, ya que el viaje religioso, generalmente, "está mezclado con elementos lúdicos y políticos".[430] No en vano, "en la historia del turismo, el peregrino medieval muchas veces emerge como el precursor del turista moderno".[431]

El cambio producido en el lugar sagrado, su apertura al mundo profano, es la primera de las consecuencias de este encuentro, la segunda es la transformación del viajero, su sacralización. Por ejemplo, los fieles musulmanes realizan el Hajj, la peregrinación a La Meca, un viaje sagrado que se ha repetido durante 1400 años y que representa, para cada peregrino, un punto pivotante en su vida religiosa. Este viaje sagrado es el quinto de los llamados pilares del islam y aproximadamente dos millones de personas lo realizan anualmente. El musulmán debe emprender esta peregrinación al menos una vez en la vida, siempre y cuando tenga los medios económicos y las condiciones de salud necesarias. El Hajj está compuesto por una serie de rituales organizados para que todos los peregrinos los realicen en estricto orden durante los días que dura la peregrinación. Estos rituales parten de las escrituras sagradas y la tradición bajo el precepto de que Alá "ha impuesto obligaciones y recomendado

---

429 Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* (Madrid: Akal Editor, 1982), 36.

430 Lutz Kaelber, "Changing paradigms of religious travel: from pilgrimage to the postmodern virtual tour," (conferencia presentada en Tourism-Conference *Proceedings*, Quebec, American Sociological Association, 2006), 2.

431 Ibid.

algunos actos, los cuales no son aceptados de quienes no cumplen con los obligatorios".[432] Algunos de estos simplemente implican contemplación y reflexión, otros más complejos implican oración y rituales que se han desarrollado y complejizado durante cientos de años. En esta religión, se le da el título de peregrino a quien ha realizado la peregrinación y, por extensión, es un modo respetuoso de interpelar a las personas mayores, quienes han peregrinado por la vida independientemente de cualquier desplazamiento geográfico. Muchos de los peregrinos del Islam recuerdan constantemente que "Hay un viejo proverbio que dice: antes de que visites La Meca esta te hace señas, cuando la dejas atrás te llama para siempre",[433] expresa que, para siempre, hay algo de este lugar sagrado en su mente y su cuerpo.

Si partimos de que, "en el momento en que la fotografía pasa a ser modelo de pensamiento [,] cambia la propia estructura de la existencia, del mundo y de la sociedad",[434] también es ella la que determina qué espacios son sagrados en el mundo contemporáneo. El fotógrafo peregrino realiza iteraciones del código que, aunque posibles, son consideradas sacras y, con este acto, las profaniza. Los fotógrafos peregrinos son los únicos de nuestros cuatro fotógrafos viajeros que recorren territorios éticos y estéticos, lugares del universo de la fotografía que son a la vez personales y públicos. Si la fotografía transforma nuestro mundo en algo fotografiable, el fotógrafo peregrino transforma el cyborg en algo mundiabizable.

Tal vez uno de los fotógrafos peregrinos más representativos es Robert Mapplethorpe, quien durante el transcurso de toda su vida conoció de forma clara la frontera entre lo sagrado y lo profano. Mapplethorpe

432 Muhammad Isa García, *Manual para el peregrino*, (La Meca: Ministerio de Asuntos Islámicos, donaciones, difusión y orientación Reino de Arabia Saudí, 2012), Edición Kindle.

433 *Nightline - The Hajj: One American's Pilgrimage to Mecca* (CBS Home Video, 2004).

434 Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (São Paulo: Annablume editora, 2013), Edición Kindle.

comenzó su obra fotográfica de manera casi accidental, se puede decir que la fotografía lo encontró a él y lo alejó definitivamente de la pintura y el collage, sus primeras pasiones. Con el tiempo, se convertiría en el fotógrafo más influyente del campo de la fotografía artística y hegemónica de su generación, posición que alcanzó gracias a sus fotografías en las que reflejaba el mundo del sadomasoquismo gay. Sus imágenes abordaban cuerpos humanos presentados como si se tratasen de volúmenes escultóricos, sexualizadas naturalezas muertas y constantes, profundos y reflexivos autorretratos. Toda esta variedad de territorios a explorar define las rutas y destinos de las más famosas peregrinaciones, transgresoras y desacralizantes, a sectores del universo de la fotografía que, antes de las iteraciones de Mapplethorpe, no debían ser recorridos.

Mapplethorpe provenía de una familia católica y fue educado como tal, "su madre soñaba con que él se convirtiera en sacerdote"[435] y, desde muy pequeño, ofició en la iglesia como monaguillo, rol que el joven disfrutaba mucho. No se trataba de la parte piadosa de las ceremonias lo que despertaba el mayor interés del muchacho, pues "él no tenía una relación religiosa o de fe con la iglesia, era una relación estética",[436] Mapplethorpe "disfrutaba más de tener entrada a los lugares secretos, la sacristía, las cámaras privadas, las túnicas y los rituales".[437] Esta temprana educación católica, y su participación activa en los rituales de una religión particularmente aficionada a los objetos y lugares sagrados, le brindó una visión sobre lo sagrado como un territorio que ha de ser recorrido, y profanado, como acto de fe. Un desplazamiento que repetiría constantemente a lo largo de su vida como creador de imágenes, emprendiendo largas peregrinaciones a terrenos sagrados para él y para el cyborg.

Desde un principio, Mapplethorpe decidió que la fotografía debía servirle a él para producir imágenes producto de su cosmología personal.

435 Patti Smith, *Just Kids,* (Pymble: HarperCollins e-books, 2010) Edición Kindle.
436 Ibid.
437 Ibid.

Nunca intentó convertirse en un documentalista o un pictorialista, por el contrario, encontró enraizada en la naturaleza del medio la potencialidad para construir pequeños lugares sagrados donde podía combinar los valores más profundos de sus vivencias más personales y los elementos más sagrados del cyborg de la fotografía. Sus fotografías, siempre diseñadas antes de comenzar a obturar, eran pensadas, según sus propias palabras, como "pequeños altares" que mezclaban indistintamente estos dos mundos que consideraba sagrados, la fotografía y lo católico. De esta forma, encontramos la evidente amalgama con las distintas tradiciones católicas en todas sus imágenes. Es común encontrar en los textos de los diferentes críticos, biógrafos y comentaristas el paralelo entre las imágenes sacras de Mapplethorpe y la tradición de la iglesia romana: "la encarnación (sus rostros), la transubstanciación (sus flores), el martirio (sus figuras), el misticismo (sus fetiches) y el ritual (su formalismo)".[438]

Estos pequeños altares dan cuenta de las peregrinaciones de Mapplethorpe entre 1970 y 1989, de la misma forma que los Viajes de Ethera dan cuenta de las peregrinaciones de una mujer hace más de 1.500 años. Esta situación particular acontece porque las peregrinaciones ocurren en tiempos determinados, y las imágenes resultantes solamente pueden dar cuenta de ellas, nunca repetirlas. Sin embargo, igual que con los relatos de viajes sagrados, las fotografías de este joven neoyorquino permiten al espectador entender su propio proceso creativo. Estas imágenes nos acercan a ese momento en el que Mapplethorpe se encuentra jugando con el umbral de lo sagrado, juego emulador de la experiencia del peregrino que cruza tierra de infieles para llegar a su destino o del monaguillo que, por primera vez, puede atisbar todos los secretos que hay dentro de la sacristía.

---

438 Jack Fritscher, *Censorship: An International Encyclopedia* (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2002), 2.

La peregrinación es una experiencia personal cuyas implicaciones afectan a toda la comunidad de fieles. "Se trataba de mí queriendo ver cosas, ciertamente primero que yo y luego del espectador. Siempre me sorprendió que escandalizara, porque una vez ya he tomado la fotografía deja de ser escandalizante para mí, ya he pasado por la experiencia".[439] Mapplethorpe, como todos los peregrinos, cambia por haber estado en contacto con el terreno sagrado, así como lo sagrado cambia por haber estado en contacto con Mapplethorpe. Dominic Dunne, famoso periodista norteamericano del siglo XX, fue encargado por Mapplethorpe de escribir sobre la que ya se sabía que iba a ser la última muestra del artista en vida. El escritor se encontró a sí mismo mirando el evento como quien presencia una ceremonia, percibiendo al viajero como un hombre sagrado en el final de su peregrinación y al público descubriendo sus experiencias a través de las imágenes.

> *Yo vi las reacciones de los espectadores ante las imágenes más sexualmente explícitas. Estas iban desde miradas que decían "no puedo creer lo que estoy viendo en las paredes del Whitney Museum", codazos y risitas; pasando posteriormente a nerviosas y furtivas miradas a lado y lado para ver si era seguro moverse y echar un vistazo; hasta que, finalmente, caen en una suave tristeza, preguntándose quizás, cuántos de estos genitales masculinos que están viendo aún están con vida.*[440]

Es una percepción similar a la de Arthur Danto, el crítico de arte, filósofo y esteta americano: "Uno puede casi palpar la resistencia a enfrentar los pensamientos que la exposición generó, y cada visitante tenía que superar. No es una experiencia fácil, pero es una vivencia crucial".[441] Las imágenes que contemplaban estos espectadores, mirados por Danto y

439 Nigel Finch, *Robert Mapplethorpe*, Documental, dirigida por Nigel Finch (BBC, 1988).

440 Dominick Dunne, "Robert Mapplethorpe's Proud Finale", *Vanity Fair* (1989): 3, http://www.vanityfair.com/culture/1989/02/robert-mapplethorpe-aids-dominick-dunne

441 Arthur Coleman Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present* (Berkley: University of California Press, 1990), 216.

por Dunne, formaban parte de una curaduría compuesta por fotografías provenientes de toda la obra fotográfica de Mapplethorpe. Se trataba de un cuerpo de exposición variado, en el que, sin embargo, resaltaban las 19 estilizadas imágenes en blanco y negro de hombres gay haciendo alusión a prácticas sadomasoquistas y el autorretrato del artista que cerraba la exposición. En esta última imagen, un moribundo Mapplethorpe, envejecido por el SIDA, mira a los espectadores desde la pared sosteniendo un bastón cuya empuñadura tiene forma de calavera. En toda la exposición, "no había risillas, casi que ni susurros, era como si todo el mundo sintiera el peso moral del asunto".[442] Estas fotografías de Mapplethorpe, a primera vista, se encuentran en el umbral entre la pornografía y el arte, una situación que, para la época, ya no era novedosa e, incluso, se estaba convirtiendo en un territorio común en la fotografía gay de su tiempo. La diferencia, apreciable en todas sus imágenes, es que "Mapplethorpe no está ahí como un ojo que registra desinteresadamente, él era un participante y un creyente".[443]

Muchos pueden pensar que este ojo de Mapplethorpe presenta un punto de vista similar al de Larry Clark en *Tulsa*[444] o el de *Nobuyoshi Araki en Sentimental Journey*,[445] mas Mapplethorpe no convierte las instantáneas

442 Ibid., 217.

443 Ibid., 213.

444 Larry Clark es un fotógrafo y director de cine estadounidense. *Tulsa*, publicado en 1971, es un libro de fotografías en el que el joven Clark mostraba la vida de sus contemporáneos en una pequeña ciudad del Medio Oeste americano. Las imágenes muestran el mundo de estos muchachos desde dentro y exponen sin tapujos la violencia, el sexo y, especialmente, el consumo de drogas que rodeaban al grupo de amigos y vecinos de Clark. La brutal sinceridad de ese trabajo y su coincidencia en el tiempo con una nueva actitud social de protesta, lo convirtieron en un hito artístico y una referencia para muchos otros creadores, entre ellos el mismo Mapplethorpe.

445 Nobuyoshi Araki es un fotógrafo japonés, y uno de sus trabajos más famosos (y menos polémicos) se llama *Sentimental Journey,* el cual está compuesto por fotografías que hizo con su esposa durante su luna de miel en 1971.

en escenas. Sus imágenes están más cercanas de los retablos religiosos que de los largometrajes cinematográficos, son imágenes que escapan al tiempo de la instantánea y se ubican en el tiempo de la escultura. El problema para Mapplethorpe nunca fue capturar al sujeto en el tiempo de la fotografía, sino por el contrario, atrapar su propia visión del sujeto, la de la fotografía y la de él mismo. Mapplethorpe no tenía reparos en afirmar "no es la forma en la que el sujeto es, es la forma en la que es visto lo que es importante",[446] una clara herejía en los tiempos de la hegemonía de la fotografía documental.

Las ideas y preconcepciones de otros fotógrafos del campo de la fotografía artística y hegemónica nunca fueron sagrados para Mapplethorpe, pues sus territorios sagrados reposaban en su vida cotidiana y las imágenes que esta producía. Tal convicción era fácilmente comprobable desde sus primeros años de actividad, durante los que "el modelo más fotografiado de Robert era él mismo, después venía Patti".[447] [448] Así mismo, cuando descubrió el mundo del sadomasoquismo en Nueva York, y se vio involucrado de cuerpo y corazón en sus actividades, sus amantes pasaron a ser sus modelos. En estas imágenes, Mapplethorpe no intentaba mostrar la realidad, pues esta no se encontraba en el camino de sus peregrinacio-

---

Posteriormente, en 1990, publicaría *Winter Journey* en el que fotografía como ella muere de cáncer. Sus imágenes muestran de una manera poética la relación con su esposa. Aunque Nobuyoshi Araki es ciertamente un peregrino, citamos este trabajo en particular porque se encuentra alejado de sus series Tokyo Lucky Hole.

446 Nigel Finch, *Robert Mapplethorpe*, Documental, dirigida por Nigel Finch (BBC, 1988).

447 Patti Smith es una cantante y poetisa de estilo beat estadounidense conocida como "la madrina del punk", género al cual le aportó un punto de vista asociado al feminismo y se convirtió en una de sus artistas más influyentes durante los años setenta. Sería pareja de Mapplethorpe durante varios años y, después de que él aceptara su homosexualidad, compartirían una amistad que duraría toda la vida. Su libro *Just Kids* narra la historia de este amor y esta amistad.

448 Jack Fritscher, *Mapplethorpe: Assault with a Deadly Camera* (San Francisco, CA.: Palm Drive Publishing, 2012) Edición Kindle.

nes. Podemos tomar como ejemplo el famoso Autorretrato con látigo de 1978 en el que aparece vestido con un atuendo de cuero enseñando su ano a la cámara, donde se ha introducido la empuñadura de un largo látigo que sale de campo. En esta imagen no está tratando de mostrar la forma física en la que su sexualidad se desarrolla, ni el ambiente en el que esta se produce; Mapplethorpe muestra acá su necesidad de producir íconos, de tomar algo que para él es sagrado y entregarlo a los profanos. Por su parte, sus íconos no tienen, según su concepción, "un espíritu de documentación, de registrar una forma de vida. Aunque en realidad, y secundariamente, estas proveen dicho registro, y son, por el contrario, conmemoraciones de sus sujetos, son actos de voluntad artística conducidos por creencias y actitudes morales",[449] imágenes que, en sí mismas, se presentan al espectador como la evidencia, como los estigmas producidos por haber atravesado el umbral entre lo profano y lo sagrado. Una fotografía como este autorretrato "no puede haber sido hecha para nuestro placer estético solamente, sino además para involucrarnos moralmente y estéticamente".[450]

Contemplando toda la carrera de Robert Mapplethorpe, es posible encontrar evidencias de múltiples y diversas peregrinaciones. De todas estas hay tres en las que claramente existen estigmas, no solamente producto del cruzar el umbral entre lo sagrado y lo profano, sino de todo el recorrido peregrino del artista. Son estas la serie de imágenes sadomasoquistas, las fotografías de flores y los autorretratos.

A diferencia de sus famosos desnudos de tendencia escultórica, en los que la forma predomina sobre el contenido y los cuerpos son subyugados a la intención estética, en las series de sadomasoquismo, Mapplethorpe presenta, "desde la perspectiva del arte serio, los valores y prácticas de

---

449 Arthur Coleman Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present* (Berkley: University of California Press, 1990), 213.

450 Ibid., 216.

la subcultura sadomasoquista de los homosexuales que practican la dominación y el *bondage*".[451] En estas imágenes, el autor y sus más íntimos compañeros sexuales aparecen posando frente a la cámara en composiciones cuidadosamente controladas presentando al espectador una identidad secreta y sacra. Estas imágenes no pretenden servir de documento, propaganda, explicación, afirmación o confesión del estilo de vida de una población determinada, "más allá de 'ahorrarnos la molestia' de ir nosotros mismos, el trabajo de Mapplethorpe anuncia la imposibilidad de alguna vez conocer, de completamente entender, el territorio del sadomasoquismo gay a través de las fotografía".[452] Estas son, a todas luces, imágenes sacras, testimoniales de una experiencia única e irrepetible, como lo aseguraba el mismo autor años después de finalizada su peregrinación:

> *Yo podría hacerlas hoy, pero ya no querría hacerlas. Ese fue un momento específico, yo estaba en la situación perfecta. La mayor parte de las personas en estas fotografías eran mis amigos, ellos confiaron en mí y sentí que estaba en la obligación de registrar todas estas cosas. De alguna forma pensé: "bien, acá estoy, tengo una visión determinada y es una obligación para mí hacerlo, de hacer imágenes que nadie ha visto antes y hacerlo de una manera estética".*[453]

La segunda peregrinación es visible en sus imágenes de flores, que corresponden a una visión más romántica de la homosexualidad y reflejan la experiencia que el autor se encontraba viviendo. Sus "flores neoyorquinas"[454] se encuentran íntimamente ligadas a su visión de los órganos sexuales humanos, a sus experiencias sensoriales y afectivas. Al mismo tiempo que desarrolla esta serie, se encuentra trabajando con modelos, hombres y mujeres, explorando las posibilidades escultóricas del

451 Ibid., 212.

452 Richard Meyer, "Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography", *Qui Parle IV*, 1 (1990): 64.

453 Nigel Finch, *Robert Mapplethorpe*, Documental, dirigida por Nigel Finch (BBC, 1988).

454 Ibid.

cuerpo humano, las de los genitales masculinos y la calidad pictórica de la piel negra. Su concentración en la estetización del pene como objeto de reverencia en altares refleja que, para él, genitales y flores eran lo mismo,[455] los objetos de su afecto más sagrado. Mientras más se alejaba de la vertiginosa cultura del sadomasoquismo, entraba en relaciones más maduras, amaba más la fotografía como su práctica artística y más sacras y personales se tornaban sus naturalezas muertas. "Las flores elegantes se convierten en órganos sexuales. La sombra de una flor se transforma en un dios cornudo. La sexualidad se vuelve teología".[456] Mapplethorpe comienza a amar al *cyborg* como una parte de él mismo y ofrece en el altar sacramental las flores, los genitales y su corazón.

En sus autorretratos, podemos ver que Mapplethorpe "se revela a sí mismo como una obra en proceso".[457] Mientras que las imágenes de los otros cuerpos fotografiados están asociadas a su idea de lo sagrado exterior, siempre podremos ligar sus autorretratos a las ideas de identidad e individualidad que lo acompañaron toda la vida. Estas piezas son, quizás, el más complejo aspecto de su trabajo, porque trae a lo sagrado y al peregrino en una sola imagen, con un tinte de privacidad que fuerza en el espectador una vinculación mayor.

Presentándose a sí mismo como varios personajes que habitan su propia interioridad, Mapplethorpe pasó toda su carrera fotográfica peregrinando en los territorios de su compleja y contradictoria identidad. En ocasiones, de una manera juguetona, arriesgada o vulnerable, en otras, comprometido, serio y ceremonial. Todas estas exploraciones son sacramentalmente intensas y autorreflexivas, y con ellas, Mapplethorpe muta a través de sus peregrinajes autorretratísticos, se convierte en otra persona para la cámara y para él mismo. En ocasiones, también se cuestiona a sí

455 Patti Smith, *Just Kids,* (Pymble: HarperCollins e-books, 2010) Edición Kindle.
456 Jack Fritscher, *Mapplethorpe: Assault with a Deadly Camera* (San Francisco, CA.: Palm Drive Publishing, 2012) Edición Kindle.
457 Ibid.

mismo sobre los roles de género y su propia sexualidad, sobre su relación con lo sagrado y la religión católica, sobre su relación con el mundo del arte y los artistas más sagrados, sobre todas las cosas que amó y cómo las amó y, finalmente, sobre el SIDA, la sociedad y su agonía.

Hizo su último autorretrato poco tiempo antes de su deceso, cuando la medicina ya nada podía hacer para prolongar más su existencia. Esta fue la imagen más poderosa de toda su carrera, en ella, Mapplethorpe se presenta como un hombre valiente, pero vulnerable, haciendo su último peregrinaje. Posa de frente, mirando al *cyborg* de la fotografía directamente, como si se encontrase mirando a su inminente suerte, se encuentra sentado y sosteniendo su célebre bastón con empuñadura de calavera. Como está vestido de negro, sobre un fondo negro, sus ropas se hacen invisibles debido al corto rango dinámico de la película, y su cabeza se ve como si flotara libremente, como una figura descorporizada. Esta es una imagen que se genera desde el umbral de la muerte. Contrario a su costumbre de privilegiar composicional y focalmente su rostro, "en este ave atque vale, (saludo y despedida) el foco se encuentra en la calavera".[458] Esta imagen, testimonio de un peregrinaje final en el que el artista le entrega su propio cuerpo en sacrificio al cyborg, demuestra una poderosa conexión entre el arte y la vida, así como la existencia transitoria del propio Mapplethorpe, de todos los fotógrafos y del *cyborg* de la fotografía.

458 Ibid.

Epílogo o la experiencia del corazón

Ante él, como espléndido juguete que ningún Hijo de las Estrellas podría resistir, flotaba el planeta Tierra con todos sus pueblos. Él había vuelto a tiempo. Allá abajo, en aquel atestado globo, estarían fulgurando las señales de alarma a través de las pantallas de radar, los grandes telescopios de rastreo estarían escudriñando los cielos… y estaría finalizando la historia, tal como los hombres la conocían.

Se dio cuenta que mil kilómetros más abajo se había despertado un soñoliento cargamento de muerte, y estaba moviéndose perezosamente en su órbita. Las débiles energías que contenía no eran una amenaza para él; pero prefería un firmamento más despejado. Puso a contribución su voluntad, y los megatones que circulaban en órbita florecieron en una silenciosa detonación, que creó una breve y falsa alba en la mitad del globo dormido.

Luego esperó, poniendo en orden sus pensamientos y cavilando ante sus poderes aún no probados. Pues aunque era el amo del mundo, no estaba del todo seguro sobre lo que hacer a continuación.

Mas ya pensaría en algo.

Última hoja de 2001 una odisea del espacio.[459]

El *cyborg* de la fotografía comenzó su existencia hace más de 150 años como prototipo de todas estas criaturas que habitan el mundo contemporáneo. Actualmente, continúa creciendo y, a su vez, transformando al género humano en todos los escenarios de su existencia, desde sus interacciones culturales hasta su misma biología. La velocidad de la expansión de sus límites acelera exponencialmente y día a día más humanos se suman al

459 Arthur C. Clarke, *Una odisea espacial* (Barcelona: Ediciones Orbis, 2001), 116.

cyborg. Sin embargo, el de la fotografía no es el único, hay otros entes que comparten las mismas estructuras y modos de existencia que ésta. La fotografía es el *cyborg* primigenio y paradigmático, pero esto no implica que se trate del más importante, interesante o poderoso. Un primer análisis nos puede mostrar, por ejemplo, que el *cyborg* que produce todo el audiovisual contemporáneo es mucho más poderoso que la fotografía, así mismo, el que maneja el dinero de la economía globalizada es mucho más interesante y aquel que coordina todos los aparatos militares del mundo es mucho más importante. Ejemplos como estos se multiplican constantemente y hoy en día no existe una forma de interactuar con el mundo que no pueda hacerse a través de aparatos o en la que los *cyborgs* no hayan intentado penetrar. No existe ninguna construcción social que no podamos cyborizar, relación que no tendamos a aparatizar o interacción que no logremos reducir a un conjunto de variables y constantes. Esta es la fundamental evidencia de que vivimos en los tiempos inventados desde la imaginación de las imágenes técnicas.

Los cuatro tipos de viajero que expanden el *cyborg* de la fotografía tienen análogos en otros *cyborgs*, y operan en su interior generando nuevas posibilidades en el programa de estos para evitar temporalmente su inevitable fin. Cada una de estas criaturas tiene sus Adams, Mapplethorpes, Atgets y Hockneys, viajeros cuyos modos de existencia reflejan las formas ideales de vivir la ciudadanía en el mundo contemporáneo. Si en una sociedad de aparatos y *cyborgs* es imposible escapar a la interacción con estos entes, es necesario aproximarse a ellos con la apertura crítica necesaria al conocimiento que nos ofrecen.

Al momento del nacimiento de nuestra generación, el *cyborg* de la fotografía y sus hermanos ya habían establecido interfaces sólidas en todos los estratos de la realidad humana. El costo de acabar con ellos resulta inaceptable, pues implicaría el fin de los tiempos, el fin de nuestra historia y de nuestra sociedad. Aunque no mueren ni se extinguen, no se trata de seres eternos, pues eso evidenciaría la naturaleza totalitaria de su programa. En

lugar de la muerte los *cyborgs* sufren de un reemplazo periódico y calculado de cada uno de ellos por otro, a través de la mudanza de universos, campos o aparatos. Las personas, las imágenes y los aparatos son sustituidos, pero las estructuras *cyborg* han permanecido inmutables desde la primera imagen de Niépce. Esta situación se presenta al público utilizando como mitología fundacional los procesos de mejoramiento continuo de la tecnología, como si se tratase de un deber ser del mundo. Permanece oculto al ciudadano contemporáneo la razón por la que esta situación realmente sucede, que es, como hemos visto previamente, la finalización de los programas. Un *cyborg* que ha completado su programa se extingue para dar paso a uno más individualizado y concreto, a una criatura nueva que hereda las interfaces y estructuras de la anterior. Una nueva forma de simbiosis humano-máquina-sentido en la cual los seres humanos voluntariamente entregan más control del contenido simbólico de la realidad social a estas criaturas.

En un mundo como el que habitamos, donde todas las relaciones están mediadas por el *cyborg*, tal vez la aventura más grande para cualquier fotógrafo viajero es explorar otro *cyborg*. Un viaje de este tipo es solamente comparable con aquel que realiza un astronauta que explora otro mundo. Un viaje para descubrir nuevas geografías que parte desde el conocimiento de la propia. Solamente entendemos las montañas de Marte, los valles lunares y los huracanes jupiterianos porque los hemos experimentado previamente en la Tierra. De la misma manera que la sonda Voyager encuentra estas estructuras en los planetas del Sistema Solar, los fotógrafos viajeros podemos encontrar las mismas formaciones en todos los *cyborgs*. En todos ellos las estructuras son las mismas y lo que produce las diferencias en las formas visibles son las variables del programa *cyborg*. La interacción en el tiempo de la estructura constante de estas criaturas y las variables particulares de cada aparato produce paisajes tan diferentes como el de Mercurio y el de Neptuno. En otras palabras, el poner en juego las variables propias de la actividad humana y al in-

terior de las estructuras constantes de los aparatos hace que cada *cyborg* desarrolle su propio cuerpo. Al final de cuenta todos los planetas tienen una órbita alrededor del sol, gravedad, atmósfera y elementos químicos similares; asimismo, todos los *cyborgs* tienen un componente humano y uno aparatístico, todos crecen de maneras similares y todos funcionan articulando y produciendo información para cambiar el mundo. Es por eso que podemos afirmar que, a pesar de que aparentemente sean tan similares, cada uno tiene una geografía propia y una miríada de rutas y aventuras que proponer a los viajeros.

Sin importar las diferencias, un fotógrafo viajero, como los que hemos descrito a lo largo de este libro, debe tener la habilidad de reconocer en otros *cyborgs* las mismas estructuras del propio. Conocer estas geografías contemporáneas, a estos viajeros metafísicos y estas cartografías en expansión nos permite prepararnos para el mundo que está por venir, un mundo en el que todo está siendo transformado a imagen y semejanza del *cyborg*.

En muchas ocasiones las disciplinas se entrecruzan, los aparatos se tocan, las fronteras desaparecen, sin embargo, esto generalmente no implica un viaje al interior de otro *cyborg*. Para lograrlo es necesario cruzar las fronteras con actitud de apertura al misterio. Esta es la postura que Heidegger nos invita a tomar y que nace del constante cuestionamiento de nuestra vida y la de todos nuestros contemporáneos como funcionarios al interior de aparatos. Es la disposición del espíritu por la que nos mantenemos abiertos a los sentidos ocultos del mundo técnico. Para realizar un viaje expedicionario a otro *cyborg* es necesario cruzar las fronteras con la actitud de la apertura al misterio.

En 2016, durante el proceso de escritura de este libro tuve la oportunidad de emprender una experiencia de este tipo, un mítico viaje al interior de otro *cyborg*. La fantástica expedición tuvo lugar gracias a que fui invitado

a colaborar en la elaboración de un libro sobre cirugía cardiovascular. El proyecto, que buscaba generar una publicación que pueda funcionar como mapa del mundo a futuros cirujanos, era liderado por varios investigadores colombianos que se encontraban desarrollando procesos de investigación en este campo. Mi papel como parte de la cadena de producción del libro se limitaba a la toma de fotografías del procedimiento quirúrgico del que trataba uno de los capítulos del libro. Gracias a mi formación como fotógrafo profesional, el *cyborg* de la investigación en medicina me permitió emprender una expedición a su interior. Si bien es cierto que este viaje se dio dentro de un muy estructurado paquete turístico, ofrecido generalmente a quienes se articulan a este tipo de proyectos de investigación, el emprender el viaje con la apertura al misterio propia de los fotógrafos viajeros me permitió convertir este trabajo en una oportunidad para expandir los límites de mi teoría. Viajé buscando intencionalmente las estructuras del *cyborg*, así como de los aparatos y personas que lo conforman.

La expedición comenzó frente a una compleja estructura arquitectónica fabricada en concreto y ladrillo. Un edificio diseñado para contener un complejo aparato médico. Una clínica es un lugar pensado para una eficiente entrada de materia prima y una constante salida de producto. Todos los edificios hospitalarios comparten la misma estructura unidireccional que organiza el flujo de los procesos curativos a su interior. Por un lado tienen el *input*, el lugar por donde entran pacientes y medicinas, que está constituido por una serie de puertas de acceso diseñadas para ser eficientes. Se trata de lugares de tránsito amplio y difícil de bloquear, aperturas gigantes por donde puede pasar un paciente a pie, en silla de ruedas o en camilla. Eficientes y expectantes las puertas de entrada de los pacientes son un ejemplo de confiabilidad y eficiencia. Una buena puerta es la evidencia de un correcto funcionamiento del aparato médico, mientras que una puerta defectuosa puede representar la diferencia entre la muerte y la vida de un paciente.

Al otro extremo de este flujo arquitectónico de enfermedades y drogas, hay un *output* representado por otra colección de puertas. Estas no son tan eficientes y confiables. A veces tienen cerraduras, o escaleras, y en ocasiones, hasta vigilantes; todas conforman un *output* de pacientes rehabilitados y visitantes. Es el lugar por donde todo lo positivo sale a reencontrarse con el mundo. Arquitectónicamente el hospital ha sido pensado como un aparato en el que un *input* recibe pacientes enfermos y un *output* expulsa pacientes rehabilitados. Es una fábrica de rehabilitación.

La clínica no tiene puerta para viajeros. A su interior solamente se puede ser paciente, visitante o profesional de la salud. Un viajero en un hospital es un cuerpo extraño invadiendo un organismo de naturaleza homeostática. Las puertas, además de funcionar para optimizar la entrada y salida de pacientes, tienen la función de filtrar a los cuerpos extraños al *cyborg* salubrista. Un viajero en este cuerpo es un ente desestabilizador, un riesgo potencial de contaminación biológica en un ambiente estéril, un agente del caos.

Las puertas del hospital cierran al aparato como un organismo, funcionan como membranas de protección y filtrado del mundo. Dejan pasar lo que debe pasar y evitan la entrada de todo lo que el sistema considera contaminante, perjudicial y malo. Esta es la diferencia más importante entre un aparato y un *cyborg*, su apertura al mundo. Tanto el aparato como el *cyborg* tienen un modo de existencia homeostático. En el aparato, cerrado sobre sí mismo se busca un equilibrio entre *input* y *output*; el *cyborg*, abierto al mundo, busca un crecimiento equilibrado constante. En el *cyborg* planetario no hay membranas ni filtros, solamente fusión y expansión. Esta es la razón por la cual el *cyborg* viene a acabar con todas las instituciones modernas que quitaban el sueño a Foucault: la clínica, la universidad y la prisión. Eventualmente hasta nuestro acceso a la salud será a través de dispositivos personalizados que garantizarán siempre nuestro equilibrio homeostático. Nadie volverá a las clínicas y los aparatos

serán reemplazados por *cyborgs*. Los profesores saldrán del aula para convertirse en gestores de contenido y la universidad estará en todas partes. Inclusive las cárceles se transformarán en dispositivos interiores fusionados con nuestra propia carne, serán *cyborgs* diseñados para limitar la libertad simbólica del reo mientras que su cuerpo continuará libre. Ese día no habrá enfermedad, ni crimen, ni educación, solo *cyborg*.

Pero todavía no hemos llegado allá y gran parte de las instituciones a través de las cuales organizamos el mundo aún son anticuados aparatos. Gigantescos conjuntos orgánicos como el hospital, son atravesados por una gran cantidad de corredores que funcionan como un sistema organizado de tránsito a su interior. Los recorre constantemente un ordenado flujo de agentes y pacientes conectando eficientemente el *input* y el *output*. Los pacientes que aún no conocen la enfermedad que padecen solamente entran hasta la zona de triaje a pocos metros de la puerta, aquellos que requieren atención de urgencias entran un poco más, los que deben ser hospitalizados aún más y finalmente todos los que requieren de cuidados intensivos llegan hasta el corazón del hospital. Todos los que trabajan en la alienada cadena de montaje hospitalaria proyectan los flujos salubristas en el mismo sentido, hacia fuera del hospital. Este es un esquema que se reproduce constantemente en miles de hospitales alrededor del mundo para intentar asegurar la supervivencia de siete mil millones de personas. Por esta razón es necesario producir rehabilitación a toda costa y es gracias a esta situación que emerge el *cyborg* de la investigación médica.

Hoy en día los pacientes son tan pacientes del aparato, como lo son del *cyborg*. Sus cuerpos están dentro del hospital pero toda la información que proviene de su tratamiento entra a formar parte del planetario *cyborg* de la investigación médica. Los pacientes para el aparato son cuerpos que transitan el edificio hospitalario, pero al interior del *cyborg* son datos estadísticos. Para encontrar esos datos el *cyborg* requiere de

interfaces. A lo largo y ancho del globo terráqueo, este se vale de conexiones que le permiten extraer la información de las entrañas de los pacientes y codificarla en el alimento que necesita para expandirse. Tiene un sinfín de sensores recogiendo información, todos interconectados a través de una compleja red de investigadores, doctores y enfermeras dirigiendo los flujos informáticos en una forma completamente opuesta a la que los corredores del hospital organizan los flujos de pacientes. Ya no se trata de un flujo unidireccional y orgánico.

Los electrocardiógrafos, por ejemplo, captan y amplían la actividad eléctrica del corazón a través de electrodos colocados en el cuerpo. La señal de esta actividad es registrada sobre un papel en forma de dibujo, un paisaje de valles y montañas que representan la vida del paciente. Por un lado del aparato, el *input*, recoge las señales producidas por el paciente y por el otro, el *output*, produce un dibujo. Este paisaje cardiaco debe ser interpretado por el médico, de la misma forma que la fotografía debe ser interpretada por quien la mira. El médico, puede ser parte del aparato hospitalario o parte del *cyborg* de la investigación en medicina. Si se trata del primero su interpretación del electrocardiograma estará directamente ligada al cuerpo humano que tiene frente a él y que se encuentra navegando por los corredores del hospital. El objetivo de esta primera lectura será mover al paciente hacia afuera del hospital, donde están los otros pacientes rehabilitados. Sin embargo, si el médico actúa como parte del *cyborg* de la investigación en medicina su interpretación del electrocardiograma es abierta. No se trata ahora de la salud de un único paciente o del simple movimiento de cuerpos al interior de un edificio. En la investigación médica está en juego el futuro de la humanidad. Por esta razón la lectura del electrocardiograma ya no está relacionada con un cuerpo en particular o con un proceso espacio-temporalmente definido. Para el *cyborg* este dibujo solamente adquiere sentido cuando es visto en conjunto con otros cientos de miles de dibujos.

Miles de millones de radiografías, electrocardiogramas, resonancias magnéticas, tomografías, ultrasonidos, termografías, fibrobroncoscopias, colonoscopias, gastroscopias, laringoscopias, análisis de sangre, de orina, toma de presión arterial e inclusive las historias clínicas y los diagnósticos, alimentan a cada segundo el *cyborg* de la investigación médica. Cada uno de estos forma parte del aparato hospitalario y puede ser leído por el médico ya sea para rehabilitar al paciente o para investigar. En una última instancia todos los datos entran al *cyborg* como información para alimentarlo, para expandirlo. Así crece constantemente y al mismo tiempo devora los viejos aparatos de la sociedad.

En ocasiones el *cyborg* de la investigación médica recibe información de otros *inputs*. Se trata de datos adquiridos a través del *output* de aparatos ajenos o de la interacción directa con otros *cyborgs*. En ocasiones es necesario que un fotógrafo preste su capacidad generadora de sentido para generar imágenes que no pueden ser logradas por aquellos que ejercen la medicina. En este caso se trata de la fotografía. Esa es la razón de mi presencia al interior del aparato hospitalario, el *cyborg* de la investigación en medicina necesita de información para crecer. La cámara fotografía es el más excéntrico de todos los aparatos que pueden recoger información para este *cyborg*.

En esas ocasiones un fotógrafo viajero puede llegar al centro del aparato hospitalario, en lo más profundo del edificio donde solamente los médicos y los pacientes graves pueden llegar, al quirófano. La expedición que comenzó en la puerta exterior del hospital me pasó inmediatamente hasta las oficinas administrativas. En este nivel un hospital parece idéntico a cualquier aparato. La oficina de su contador es exactamente igual a la de aquel que lleva los libros de una editorial o un canal de televisión. Todas tienen los mismos computadores, los mismos escritorios y los mismos posters motivacionales. El despacho de aquel encargado de organizar las camas es exactamente igual al del controlador aéreo, al del quien decide en qué calles se instalan semáforos o

del que distribuye camiones de *Coca-Cola* por todo el país. Todos los aparatos se administran de la misma manera y todos, por lo menos a nivel administrativo, son idénticos. Todos estos sus empleados funcionan dentro del aparato de la misma manera, tramitan el flujo de la burocracia aparatista de la columna del deber a la columna del haber. Todos ellos están acostumbrados a las particularidades del oficio burócrata. Gracias a esto, inocentemente, todos los funcionarios en este nivel de la expedición respondían mis preguntas sobre su papel en el aparato e inclusive se permitían unas cuantas arengas sindicales para adornar la conversación. En el aparato todos conocen su lugar, la organización no afecta solamente a los pacientes también a los funcionarios. Primero están los médicos, posteriormente enfermeros y terapistas, luego las secretarias y por último el personal de limpieza y vigilancia. El hospital está claramente estratificado de acuerdo a la educación que ha recibido el personal. Se han establecido cadenas de mando tan rígidas como las militares para asegurarse de que no se rompan los vitales protocolos médicos. En la parte administrativa del aparato estuve varias horas buscando pistas del *cyborg* de la medicina, pero no encontré nada. En este nivel toda organización humana es solamente un aparato.

Para encontrar lo que veníamos buscando la expedición tomó rumbo al quirófano. En esta etapa el grupo expedicionario estaba conformado por un médico del hospital que cumplía las funciones de guía, seguido de cerca por el fotógrafo (yo) y una pequeña caravana cerrada por un miembro del personal académico asociado al hospital. Él es el encargado de producir el libro, se trata de un médico muy prestigioso que lidera la investigación en este campo en Colombia. Llegar al quirófano se sentía un poco como ascender al Everest, con un Sherpa adelante y un administrador atrás. Para llegar hasta el final de la expedición recorrimos varios corredores y escaleras, cada vez adentrándonos más hacia el centro del edificio.

Atravesamos rápidamente el sector del hospital donde se encuentran los pacientes hospitalizados. Pacientes y familiares miran pasar la expedición sin preocuparse mucho por ella, están ocupados en sus propios asuntos, no tienen tiempo que perder mirando o curioseando. Aproveché para preguntar por el papel de los familiares de los pacientes en la administración del hospital, y descubrí con asombro que son una de las variables más importantes en la organización de todo este aparato. Tomaba atenta nota de todo lo que a mi alrededor sucedía, estaba tratando de establecer los paralelos entre la fotografía y la medicina mientras recorría los pasillos. Estaba intentando adoptar la apertura al misterio frente al aparato hospitalario, pero el evidente dolor y preocupación, de pacientes y personal administrativo, ejercía una constante distracción. Varios doctores y enfermeras, ante mis preguntas, me explicaron en gran detalle las medidas que el personal del hospital se toma para hacer esta experiencia más llevadera para todos.

En este punto de la expedición, entre el primer campamento y la cima, es casi imposible no sentirse culpable por la banalidad de la exploración del *cyborg* frente a los problemas de vida o muerte que todos en este edificio viven. El dolor actual es mucho más fuerte que la hipotética preocupación teórica de salvar el mundo. Este es un problema humano. Creemos que el dolor actual es más importante que la urgencia intelectual; creemos que evitar la quiebra es más importante que asegurarnos un futuro promisorio; creemos que evitar el colapso de algunos bancos y petroleras es más importante que proteger el lecho de un río; creemos que es más importante ser médicos, bomberos, policías y políticos, que expedicionarios, nómadas, vagabundos, y peregrinos. Hemos construido nuestra sociedad alrededor de problemas actuales y respuestas rápidas, así nos hemos olvidado de cuestionar la naturaleza de nuestras ideologías. Salvar vidas, vender coches y hasta producir fotografías es de importancia suprema, se trata de actividades que mantienen el mundo en movimiento,

lo organizan y evitan el colapso de nuestra sociedad. Sin embargo, ninguna de estas actividades es más importante que analizar las razones por las que mantenemos al mundo moviéndose, el movimiento mismo y el destino hacia donde nos está llevando.

La expedición pasó por varias decenas de habitaciones y cientos de cuerpos pacientes, miles máquinas y medicamentos. En los corredores podíamos apreciar evidencias de una intensa actividad humana, escobas, traperos, botes de basura e inclusive varios carros cargados con bandejas con comida (comida que también fluye al interior del hospital de forma similar en la que lo hacen los pacientes). Finalmente, la expedición me llevó al frente de los quirófanos, al corazón del aparato hospitalario. Como todos sabemos, el corazón humano está compuesto de cuatro cámaras. Cuatro espacios cerrados cuyos flujos son controlados por válvulas que cubren sus aberturas. En el centro de este hospital hay cuatro quirófanos, controlados por válvulas que cubren sus aberturas. Cámara, etimológicamente, viene de la palabra en latín usada para designar los espacios cerrados como habitaciones, bóvedas o bodegas. El quirófano es también una cámara. Las puertas de los quirófanos funcionan como las válvulas que cierran las venas y arterias del corazón. Protegen los flujos hospitalarios para evitar la contaminación de todo tipo. Para llegar allá es necesario cambiarse la ropa, cubrirse los zapatos, la nariz y la boca y hasta desinfectarse las manos. Esta puerta funciona como un diafragma que obtura el paso de los flujos de pacientes, se cierra y se abre dependiendo del tamaño del flujo que necesita pasar. El quirófano es, a la vez, el corazón del aparato hospitalario y del *cyborg* de la investigación en medicina. Y, coincidencialmente, como las cámaras que hemos venido analizando en el transcurso de este libro, es el lugar ideal para analizar la intersección entre *cyborg* y aparato. No importa lo que fluye a través del diafragma, ya sea sangre, pacientes o luz, lo que no puede retener ninguna de estos aparatos es el flujo de datos que se les escapa. Atravesar una de estas puertas

como un fotógrafo es el equivalente a atravesar la válvula tricúspide para entrar en el corazón.

En marzo de 2016, mi expedición me llevó a estar de pie frente a la puerta del quirófano, con la cámara en mano y con mi mente abierta al conocimiento. Antes de entrar, el doctor que cumplía con las funciones de guía, me indicó que nos estaban esperando, que todo estaba listo y que yo podía estar relajado. Me indicaron todas las cosas que podía tocar dentro del quirófano y las que no, abrieron la puerta y entramos de la misma forma que la luz entra a una cámara.

En el quirófano todo se encuentra perfectamente ordenado, los médicos conocen su lugar y desarrollan su trabajo tranquilamente. Nadie se inmutó por la entrada de tan extraña comitiva, ni ante la presentación que del fotógrafo se hizo. No fue sino hasta que se dijo que las imágenes resultantes serían para la investigación que se estaba realizando y que aquel que las tomaría tiene altos grados académicos, que los médicos se atrevieron a desconcentrarse un poco.

El paciente estaba ubicado en el centro de la cámara, rodeado de los médicos y enfermeras, con su pecho abierto y su corazón expuesto. Se me explicó el procedimiento y la naturaleza de las imágenes requeridas. Con lujo de detalles me explicaron cómo estaban reparando el flujo de sangre al corazón. Me hablaron de los flujos que quieren entrar y salir de las cámaras cardiacas pero que no pueden lograrlo a causa de anormales bloqueos producto de malas costumbres y predeterminaciones genéticas. Me describieron el proceso en el que se retiran venas de otras partes del cuerpo como reemplazo de las que se encuentran más afectadas y cómo esto debería restituir el correcto flujo sanguíneo del paciente. Todo esto sucedió mientras el exhibido músculo continuaba trabajando frente a todos los presentes.

Los médicos me ubicaron en un espacio privilegiado para desarrollar mi trabajo y continuaron operando sobre el paciente mientras yo me

concentraba en medir apropiadamente la luz. Las manos de los médicos se mueven sobre el paciente de manera análoga a la que mis manos se mueven sobre la cámara, automáticamente, operando variables en un proceso. En poco tiempo había determinado la combinación perfecta entre sensibilidad, apertura y velocidad para capturar al mismo tiempo el brillante músculo cardiaco, los metálicos instrumentos y la textura de las opacas telas que cubren al paciente. Al finalizar la calibración del aparato tuve por fin un minuto para mirar a mi alrededor y descubrir que estaba a menos de 50 centímetros de un corazón humano vivo.

Hasta este momento había actuado todo el tiempo como un expedicionario y como un fotógrafo, no había tenido tiempo para pensar en mí como un ser humano. Por un momento el peso de la situación invadió todos mis pensamientos y tuve que concentrarme de nuevo en mi labor expedicionaria. Quería descubrir el cyborg de la investigación en medicina y lo único que podía ver era el trabajo directo de los médicos sobre el cuerpo de paciente. Sus manos actúan directamente sobre el corazón, como las manos del agricultor sobre la papa o las manos de la lavandera sobre la ropa. Están cambiando el mundo directamente, sin intermediarios, sin interfaz. Este espectáculo es tan sobrecogedor como inusual y no me facilita el concentrarme en mi labor.

Afortunadamente el cirujano interrumpe mis pensamientos y comienza a explicarme su investigación. Lo hace al mismo tiempo que sus manos operan al paciente y sus ojos dirigen al personal del quirófano. Aprovecha para explicarme todo lo que necesito saber: los flujos de información, los presupuestos, algunas de las metodologías y sobre todo la naturaleza de la publicación que están realizando. Nada de lo que dice está relacionado con los corazones y podría ser aplicado a cualquier investigación médica. Él es consciente de esto y me lo indica, habla de los protocolos de investigación y de la ética del investigador médico, mientras sus manos masajean el músculo cardiaco y le indica a otro médico poner

un poco de agua para limpiar un poco de sangre. Menciona en varias ocasiones el nombre de otros doctores que participan de su estudio y del libro que están produciendo como una muestra del prestigio de su trabajo.

Durante varios minutos mi atención se encuentra dividida entre lo que el aparato le está haciendo al corazón del paciente y lo que el *cyborg* le está haciendo al corazón del médico. A cada palabra que sale de la boca del médico le encuentro un equivalente en mi experiencia con el *cyborg* de la fotografía. No me toma un rato largo encontrar que la investigación médica es planetaria y que la información que pone en juego recorre el globo terráqueo todo el tiempo. La investigación realizada en una pequeña clínica de Colombia se basa en datos encontrados en cientos de pequeños centros de salud en Perú y estos son procesados por profesionales de la salud en Inglaterra. Todas las máquinas que extraen la información de los pacientes, cuando las analizamos como un conjunto planetario, actúan en patrones cuánticos. Las constantes referencias en el discurso del doctor al cuerpo del paciente, el cuerpo de la medicina y el cuerpo de la investigación me permiten reconocer el misterio del *cyborg*. Un misterio que funciona con la misma estructura que hemos venido describiendo en este libro: universo, campo y aparato. Existe un universo conformado por toda la información de todos los pacientes y todas las interacciones que esta información puede tener, todas las posibles consecuencias y todos los posibles caminos que su expansión puede tomar. Los médicos y profesionales de otras disciplinas de la salud que intervienen en la administración de los flujos de información de este *cyborg* están organizados en un campo claramente estratificado y estructurado. Y todo esto reside en la cámara central de este aparato que permite la existencia del *cyborg*.

Finalmente el doctor me indica que ya va a comenzar la parte del procedimiento que se quiere trabajar en el libro. Concentro mi atención en el corazón latiente y comienzo a tomar fotografías. Como no se trata de imagen diagnóstica sino de fotografías para una publicación académi-

ca, ninguno de los médicos trata de indicarme cómo tomar las imágenes. Yo, por mi parte, intento balancear el potencial creativo producto de mis años de experiencia con la rigidez de la escena en la que estoy participando. Esta situación se prolonga por varios minutos hasta que eventualmente me encuentro aburrido. De todas las posibles sensaciones que alguien espera sentir en su primera experiencia dentro de un quirófano, el aburrimiento no es una de ellas. El sorprenderme a mí mismo sintiendo tedio frente al espectáculo de una cirugía a corazón abierto me cuestionó el éxito de mi expedición.

La repetitiva acción de obturar en este ambiente, donde los cambios en la escena son mínimos, me había convertido en un mero operario. Tuve que esforzarme en concentrarme de nuevo, en volver a la expedición, en evitar el facilismo de simplemente apretar un botón. Tuve que conscientemente encontrar la apertura al conocimiento que todo expedicionario debe tener. Fue necesario recordarme a mí mismo que una vez hemos sido expuestos a toda esta teoría sobre *cyborgs* y viajeros, podemos concluir que la única opción éticamente viable para evitar el colapso del mundo es evitar el final del *cyborg* de la fotografía. Para esto debemos estar abiertos al misterio y alimentar las nuevas permutaciones que el *cyborg* requiere para continuar existiendo y generando nuevas variaciones simbólicas que no habíamos esperado. En caso de no elegir esta opción y decidir obedecer ciegamente su programa, la raza humana pronto conocerá un nuevo ente infernal que codificará la realidad por ella.

Mientras el corazón latía comencé a pensar en este libro que usted está leyendo. Recordé que, en el afán de construir mi *cyborg* teórico, extendí algunos ligamentos de la obra de Flusser, fracturé algunas ideas de Bourdieu y lesioné imperdonablemente la obra de Simondon, forzando conexiones nuevas a través de todas las heridas y óculos por donde mis seudópodos han cabido. Si bien, sus teorías son el corazón de este trabajo, mientras veía este corazón latir frente a mí recordé que abrir el pecho de

una persona, o construir un *cyborg* y crear una imagen son procesos intrínsecamente violentos. Para llevarlos a cabo es necesario romper la carne de la realidad y meter las manos en ella.

Finalmente alejé los ojos del visor y comencé, de nuevo, a buscar las similaridades entre los dos *cyborgs*. Volví a mi expedición. Me puse en la tarea de analizar las posiciones de poder de los médicos en el quirófano para encontrar paralelos con las posiciones de poder frente al aparato fotográfico, de la misma manera que lo había pensado en los pasillos del hospital. Poco a poco los patrones de mi análisis comenzaban a emerger de nuevo, cuando sin previo aviso, el paciente entró en crisis.

Inmediatamente me pidieron que me retirara y comenzó una frenética actividad alrededor del paciente. Por varios minutos el ritmo de las actividades al interior de la cámara continuaba ascendiendo, cada vez más personas entraban y algunos enfermeros y terapistas esperaban conmigo afuera de la puerta para conocer el destino del paciente. Finalmente pasados poco más de diez minutos todo volvió a la calma, uno de los enfermeros salió a decirme que el paciente había salido de peligro y que los médicos me enviaban sus saludos. Ellos permanecerían aún un par de horas con él, finalizando la cirugía e iniciando el proceso de recuperación. Yo por mi parte tenía lo que quería, la imagen está hecha.

Salí esa tarde con dos imágenes, la del corazón y la del *cyborg*.

Bibliografía

Abumrad, Jad. «A Clockwork Miracle.» *RadioLab.* 14 de Junio de 2011. http://www.radiolab.org/story/140632-clockwork-miracle/?utm_source=sharedUrl&utm_media=metatag&utm_campaign=sharedUrl. (último acceso: 14 de Julio de 2011).

Adams, Ansel. *The Negative (Vol II).* Boston: Little Brown & Company, 2005.

Adams, Douglas. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy.* Londres: The Random House, 1995.

—. *The restaurant at the end of the universe (Kindle edición).* Amazon Books, 2012.

Aldiss, Brian. *Los superjuguetes duran todo el verano (13a. edición).* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

Alinder, Mary S. *Ansel Adams: A Biography (Kindle edición).* Nueva York: Bloomsbury USA, 2014.

Annie Hall. Dirigido por Woody Allen. Interpretado por Woody Allen y Marshall Brickman. 1977.

Althusser, Louis. *La Filosofía como arma de la revolución (18a. edición).* México: Siglo XXI Editores, 1989.

Eugéne and Berenice - Pioneers of Urban Photography. Dirigido por Michael House. Interpretado por Juliette Andrews y Michael House. 2008.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal (4a. edición).* Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 2003.

Aristóteles. *Física.* Madrid: Editorial Gredos, 1995.

Asimov, Isaac. *El fin de la eternidad.* Madrid: Ediciones Orbis, S.A. Biblioteca de Ciencia Ficción, 1982.

Aspden, Peter. «So, what does 'The Scream' mean?» *Financial Times.* 21 de Abril de 2012. https://www.ft.com/content/42414792-8968-11e1-85af-00144feab49a#axzz1sjsVkL2H.

Auden, Wystan H. *Van Gogh, A Self-Portrait: Letters Revealing His Life as a Painter.* Greenwich: New York Graphic Society, 1961.

Barth, Fredrik. *Nomads of South Persia (2a. edición).* Boston: Little, Brown and

Company, 1961.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

—. *Las Flores del mal (2a. edición).* Buenos Aires: Efece Editor, 1977.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I.* Madrid: Taurus, 1982.

—. *The Writer of Modern Life.* Cambridge: Harvard University Press, 2006.

Berger, Peter, y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

Bergson, Henri. *Matter and Memory (Kindle edición).* Dover Philosophical Classics, 2012.

Bester, Alfred. *Los hombres que asesinaron a Mahoma.* Barcelona: Editorial Bruguera, 1974.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.

—. *Respuestas por una antropología reflexiva.* México D.F.: Grijalbo, 1995.

—. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.* México D.F.: Gustavo Gili S.A., 1994.

Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451.* Barcelona: Ediciones Orbis, S.A. Biblioteca de Ciencia Ficción, 1985.

Ansel Adams: A Documentary Film. Dirigido por Ric Burns. Interpretado por Ric Burns. 2002.

Card, Orson Scott. *El juego de Ender.* España: Ediciones B, S.A., 1993.

Casey, Michael J. *Che's Afterlife: The Legacy of an Image (Kindle edición).* Nueva York: Vintage Books, 2012.

Nightline - The Hajj: One American's Pilgrimage to Mecca. Interpretado por CBS Home Video. 2004.

Clarke, Arthur C. *Una odisea espacial.* Barcelona: Ediciones Orbis, 2001.

Clarke, Arthur. *Cita con Rama.* Buenos Aires: Edhasa, 1986.

Clynes, Manfred, y Nathan Kline. «Cyborgs and space.» *Astronautics*, 1960: 26-76.

Coleman, Simon. «Do yo belive in pilgrimage?: Communitas, contestation and beyond.» *Anthropological Theory (2)*, 2002: 355-368.

Compton-Rickett, Arthur. *The Vagabond in Literature (1a. edición).* Cambridge: J.M. Dent & Company, 1906.

The Zoë: Nomads of the Amazon. Dirigido por Mathew Currington. 2006.

Danto, Arthur C. *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present.* Berkley: University of California Press, 1990.

Davies, Sally. «First Person: Neil Harbisson.» *Financial Times.* 17 de Agosto de 2012. https://www.ft.com/content/50efc98a-e66a-11e1-ac5f-00144feab49a#axzz2hRGRSX47.

Davis, Larry. «David Hockney, an artist and his works.» *Los Angeles Times.* 18 de Junio de 1982. http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-1206-hockney-pictures-photogallery.html.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación (2a. edición).* La différence, 1984.

Dick, Phillip. *Ubik.* Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1986.

la estrategia del caracol. Dirigido por Sergio Cabrera. Interpretado por Humberto Dorado, Ramón Jimeno, Sergio Cabrera y Jorge Goldenberg. 1993.

Dunne, Dominick. «Robert Mapplethorpe's Proud Finale.» *Vanity Fair.* Febrero de 1989. http://www.vanityfair.com/culture/1989/02/robert-mapplethorpe-aids-dominick-dunne.

Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa (1a. edición).* Madrid: Akal Editor, 1982.

Dutilleux, Jean P. «The Zoé (people of the moon).» 28 de Diciembre de 2007. https://web.archive.org/web/20071228082712/http://jpdutilleux.com/thework/zoe/index.html.

Eastman, George. Camera US388850 A. Rochester, Nueva York Patente 388,850. 4 de Septiembre de 1888.

Eco, Humberto. *Tratado de Semiótica General (5a. edición).* Barcelona: Lumen, 2000.

Ellison, Harlan. *Visiones peligrosas III.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca S.A., 1983.

Falco, Charles, y David Hockney. «Optics at the Dawn of the Renaissance (Vol. 9663).» *Eighth International Conference on Education and Training in Optics and Photonics.* Tucson, Arizona, 2003.

Farmer, Philip José. *El fabuloso barco fluvial.* Barcelona: Ultramar Editores S.A, 1986.

Fernández, Marín. *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV: con varios documentos inéditos concernientes á la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias (vol. III).* Madrid: Imprenta Real, 1829.

Robert Mapplethorpe. Dirigido por Nigel Finch. 1988.

Nanook of the North. Dirigido por Flaherty y Robert J. Flaherty. Interpretado por Robert J. Flaherty. 1922.

Flusser, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia (Kindle edición).* São Paulo: Annablume editora, 2013.

—. *Los gestos: Fenomenología y comunicación.* Barcelona: Herder, 1994.

—. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

—. *Post-history (1a. edición).* Minneapolis: Univocal, 2013.

Franky, Carlos, Dany Mahecha, y Gabriel Cabrera. «Modos de vida en la Amazonia: la construcción del espacio entre los Nukak.» *VII Congreso de Antropología en Colombia.* Medellín, Colombia, 1994.

Freud, Sigmund. *la interpretación de los sueños.* Hong Kong: Infotematica. Recuperado de: www.infotematica.com.ar, 2013.

Fritscher, Jack. *Censorship: An International Encyclopedia.* Chicago: Fitzroy Deaborn Publishers, 2002.

—. *Mapplethorpe: Assault with a Deadly Camera (Kindle edición).* San Francisco, CA: Palm Drive Publishing, 2012.

Gollonet, Carlos. «Arget, en el origen de la fotografía documental (conferencia).» 11 de Agosto de 2011. https://www.youtube.com/watch?v=Wzo5i6xfoiI&feature=youtube_gdata_player.

González, Agustín. «La empresa en la historia.» *Cuadernos, Empresa y Humanismo No. 13.* 1987. http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/3644/1/Cuaderno013.pdf.

González, Antonio. «La Naturaleza en imágenes. Los pintores de la Flora del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816).» *Monografías de la real academia nacional de farmacia*, 2009: 211-238.

Gordon, Linda. «Visual Democracy: Dorothea Lange.» Berkeley: UC Berkeley Graduate Council, 2008.

Goska, Danusha. «Golem as Gentile, Golem as Sabra: An Analysis of the Manipulation of Stereotypes of Self and Other in Literary Treatments of a Legendary Jewish Figure.» *New York Folklore Vol. 23, Nos. 1-4*, 1997: 39-64.

Granado, Carmelo. «El concilio de Nicea.» *Revista alicatina de estudios teológicos No. 3*, 2011: 401-444.

Guillaume, Le Gall. 18 de Noviembre de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=ZBHgTk7qJ80.

Hamilton, Edmond. *La galaxia maldita: La edad de oro en la ciencia ficción III.* Barcelona: Ediciones Orbis S.A., Biblioteca de Ciencia Ficción, 1986.

Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.* Nueva York: Routledge, 1991.

Harbisson, Neil. «The Human Eyeborg.» *TEDxGateway.* 12 de Febrero de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=d_mmwrbDGac&feature=youtube_gdata_player.

Hawking, Stephen. *El universo en una cáscara de nuez.* Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2001.

Heidegger, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica (3a. edición).* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

—. *Serenidad (4a. edición).* Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

Heinlein, Robert. *Tropas del espacio.* España: Ediciones Orbis, S.A, Biblioteca de Ciencia Ficción, 1986.

Herbert, Frank. *Dune (Versión electrónica).* Madrid: Ebooket, 2002.

Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara. Dirigido por Werner Herzog. Interpretado por Werner Herzog. 1989.

Hockney, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters (2a. edición).* Nueva York: Viking Studio, 2006.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: a study of the play-element in culture.* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Hillary & Tenzing: Climbing to the Roof of World. Dirigido por Edmund Hillary. Interpretado por T. S. Hunter. 1997.

Huxley, Aldous. *Un mundo feliz.* Barcelona: Ediciones Orbis S.A. Biblioteca de Ciencia Ficción, 1986.

Isa, Muhammad. *Manual para el peregrino (Kindle edición).* la Meca: Ministerio de Asuntos Islámicos, donaciones, difusión y orientación Reino de Arabia Saudí, 2012.

Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce. Dirigido por Paul Joyce. 2009.

Kaelber, Lutz. «Changing paradigms of religious travel: from pilgrimage to the postmodern virtual tour.» *Tourism-Conference Proceedings.* Quebec: American Sociological Association, 2006.

Kennedy, John F. «John F. Kennedy Moon Speech - Rice Stadium.» *Nasa website.* 1962. http://er.jsc.nasa.gov/seh/jfkru56k.asf.

King, Elizabeth. «Clockwork Prayer: A Sixteenth-Century Mechanical Monk.» *Blackbird: an online journal of literature ant the arts*, 2002: 1 (1).

Metropolis. Dirigido por Fritz Lang. Interpretado por Fritz Lang y Thea Von Harbou. 1927.

Annie Leibovitz: Life Through a Lens. Dirigido por Barbara Leibovitz. Interpretado por Annie Leibovitz. 2007.

Lem, Stanislaw. *Ciberiada.* Barcelona: Bruguera, 1980.

The Blob. Dirigido por Irvin Yeaworth y Russell Doughten. Interpretado por Kay Linaker y Theodore Simonson. 1958.

Malcolm, X. «Letter from Mecca.» Abril de 1964. http://www.malcolm-x.org/docs/let_mecca.htm.

Marx, Karl. *El Capital (tomo II).* México D.F.: Siglo XXI Editores, 1976.

McClure, M. L., y Charles L. Feltoe. *The pilgrimage of Etheria.* Nueva York: The Macmillan Company, 1919.

Meltzer, Milton. *Dorothea Lange: A Photographer's Life.* Nueva York: Syracuse University Press, 2000.

Mendel, Gregor. *Experiments in plant hybridization.* República Checa: Electronic Scholarly Publishing, 1865.

Meyer, Richard. «Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography (Vol. IV).» *Qui Parle*, 1990: 62-78.

The Big Bang (Dr. Who). Dirigido por Toby Haynes. Interpretado por Steven Moffat Moffat. 2010.

Monje, Daniel. *Cuernavaca Cotidiana.* Enero de 2014. Cuernavacacotidiana.tumblr.com (último acceso: 13 de Febrero de 2017).

Montesquieu, Charles-Louis. *El espíritu de las leyes.* México D.F.: Porrúa, 1997.

Newhall, Beaumont. *The History of Photography: From 1839 to the Present.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 1982.

Nishigami, Yukinori, y otros. «Reconstruction of Active Regular Motion in Amoeba Extract: Dynamic Cooperation between Sol and Gel States.» *PLoS ONE 8(8).* 5 de Agosto de 2013. e70317, doi:10.1371/journal.pone.0070317.

Poe, Edgar Allan. *Narrativa Completa (1a. edición).* México D.F.: Editorial Debolsillo, 2009.

—. *The Works of Edgar Allan Poe Volume IV.* Boston: Burton's Gentleman's Magazine, 1839.

Polo, Marco. *Libro de las Maravillas (4a. edición).* Barcelona: Ediciones Generales Anaya, 1987.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Rauschenberg, Christopher. *Paris changing: revisting Eugéne Atget's Paris.* Nueva york: Princeton Architectural Press, 2007.

Reuters. «2 of British Team Conquer Everest.» *New York Times*, 2 de Junio de 1953: 1.

Rostworowski, María. «peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes.» *Journal de la société des américanistes*, 2003: 97-123.

Sagan, Carl. *Pale blue dot: a vision of the human future in space (1a. edición).* Nueva York: Random House, 1994.

Scharfetter, Christian. *Introducción a la psicopatología general (3a. edición).* Madrid: Ediciones Morata, 1988.

Schrödinger, Erwin. «The Present Situation in Quantum Mechanics.» *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1980: 323-338.

Schütz, Alfred. *El problema de la realidad social.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

Smith, Patti. *Just Kids.* Pymble: HarperCollins e-books, 2010.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía.* México D.F.: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V., 2006.

Szarkowski, John. *Atget.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 2000.

Szuchman, Jeffrey. *Nomads, tribes, and the state in the ancient near east.* Chicago: The University of Chicago, 2009.

Tedlock, Barbara. *The Woman in the Shaman's Body: Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine.* Nueva York: Bantam Books, 2005.

Teiser, Ruth. «Conversations with Ansel Adams: oral history transcript / 1972-1975.» Berkeley: University of California Libraries, 1978.

Tisseron, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: Fotografía e inconsciente (1a. edición).* Salamanca: Ediciones Universidad de salamanca, 2000.

Trimmer, John D. «The present situation in quantum mechanics: A Translation of Schrödinger's "Cat Paradox" Paper.» *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1980: 323-338.

U.S. Constitution- Article 2 Section 3. s.f. https://www.usconstitution.net/xconst_A2Sec3.html (último acceso: 16 de Marzo de 2014).

Fight Club. Dirigido por David Fincher. Interpretado por Jim Uhls. 2002.

Wells, Herbert G. *La máquina del tiempo (Kindle edición).* México D.F.: Andrés Bello Editorial, 2009.

Trainspotting. Dirigido por Danny Boyle. Interpretado por Irvine Welsh y John Hodge. 1996.

Lisbon Story. Dirigido por Wim Wenders. Interpretado por Wim Wenders. 1994.

Weschler, Lawrence. «David Hockney's Timescapes: Reinventing Modern Art in the Shadow of Mortality.» *The Virginia Quarterly Review.* Noviembre de 2013. http://www.vqronline.org/articles/david-hockneys-timescapes.

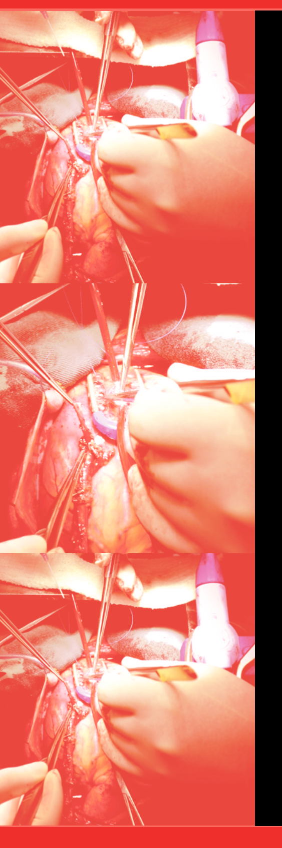
Weschler, Lawrence. *Love Life: David Hockney's Timescapes presented by Lawrence Weschler.* Nueva York, 29 de Octubre de 2013.

—. «Why David Hockney Has a Love-Hate Relationship With Technology.» *Smithsonian.* Septiembre de 2013. http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/why-david-hockney-has-a-love-hate-relationship-with-technology-864777/.

Wittgenstein, Ludwig. *Tratactus Logico-Philosophicus (1a. edición).* Edumburgo: Edinburgh Press, 1922.

David Hockney: Secret Knowledge. Dirigido por Randall Wright. 2003

Mitologías y modos de existencia
de los fotógrafos viajeros



La fotografía es un objeto de estudio particular por tres razones fundamentales. Primero, es imposible hablar de esta como si se tratase simplemente de una tecnología de producción de imágenes, pues es fundamentalmente mucho más que eso; segundo, resulta inconveniente estructurar discursos artísticos totalitarios alrededor de su práctica, puesto que sus usos se articulan con todas las actividades humanas; y finalmente, un buen investigador sabe que es imposible apreciarla en su totalidad, ya que en el mundo viven siete mil millones de personas que constantemente operan cámaras y que son, a su vez, operadas por las imágenes que provienen de ellas. Esta tríada ideológica ha inspirado al autor para inventar un aparato conceptual que trate de orientar a los investigadores frente a la naturaleza de las mitologías y los modos de existencia de todos los fotógrafos. Con la finalidad de entender estos fenómenos, fue necesario reimaginar a la fotografía como un ente que vincula las organizaciones sociales, la tecnología y las imágenes resultantes, fusionándolas en un solo cuerpo. Este cuerpo es, a la vez, realidad social y ficción, organismo y máquina, es un cuerpo *cyborg*. Los fotógrafos viajeros son aquellos que se introducen al interior de este cuerpo con el fin de expandirlo, de hacerlo más rico e interesante.

Colección: ConSecuencia
Editorial UMB


ISBN 978-958-8744-89-6